

CEL·LA NÒMADA

ADRIÀ GOULA SARDÀ

LIDIA GORRITZ (TUTORA)

MÀSTER PRODUCCIÓ I RECERCA ARTÍSTICA (PRODART)

ESPECIALITAT ACI (ARTS I CONTEXTOS INTERMEDIA)

FACULTAT DE BELLES ARTS

CURS 2019-2020

*En memòria al meu avi,
i en agraïment a la meva dona
que em va animar a seguir aquest camí.*

ABSTRACT

L'accés a la cel·la on havia estat pres el meu avi durant la dictadura, em permet fer una recerca de les memòries acumulades entre aquell lloc i els records familiars i personals. A través de les traces, l'espai i la memòria, m'endinso en les relacions que sorgeixen entre allò construït i allò viscut, entre els elements físics que ens rodegen i els records que això genera. Un projecte que acaba produint una sèrie d'instal·lacions en el paisatge que funcionen com un acte catàrtic respecte d'aquest passat.

L'ancoratge a la materialitat, s'esvaeix a favor d'un dibuix en el paisatge com a únic testimoni, que connecta aquells moments i una nova sensació de llibertat. La cel·la s'allibera de tot el seu pes, de la seva opressió, i es converteix en un record lleuger, on desapareixen els murs, la presó, i tota la ciutat... La memòria, travessada per l'aire i la natura.

Access to the cell where my grandfather had been taken during the spanish dictatorship allows me to search for the memories accumulated between that place, the family and my personal memories. Through traces, space and memory, we delve into the relationships that arise between what is built and what is lived, between the physical elements that surround us and the memories that this generates. A project that ends up producing a series of installations in the landscape that function as a cathartic act with respect to this past.

The anchorage to materiality fades in favor of a drawing in the landscape as the only witness, which connects those moments and a new feeling of freedom. The cell is freed from all its weight, from its oppression, and becomes a light memory, where the walls, the prison, the all city disappear ... Memory, crossed by air and nature.

INDEX

ABSTRACT

INTRODUCCIÓ

ANTECEDENTS

MURS I MURMURS
PASSATGES I PAISATGES
CEL·LES I TRAMES
NÚMEROS I SÈRIES
CALIDOSCOPIS I LA CONSTRUCCIÓ DE LA IMATGE

PROSPECCIONS

METODOLOGIA
PRELIMINARS
ARXIPÈLAGS DE LA MEMÒRIA
SIGMUND
4G C398/409
LLINDARS
PANÒPTIC HIPNÒTIC
PANÒPTIC CALIDOSCÒPIC
CAMÍ DE SORTIDA

CEL·LA NÒMADA

PROCÉS
ACCIÓ
REFLEXIÓ
CEL·LA NÒMADA

CONCLUSIONS

BIBLIOGRAFIA

LLIBRES
CATÀLEGS
PÀGINES WEB

INTRODUCCIÓ

Aquest treball consisteix en una recerca sobre l'estada del meu avi a la presó Model, a Barcelona, durant el franquisme, per raons polítiques. Explorant diferents llenguatges, i establint un diàleg entre diverses disciplines han sorgit obres de caràcter heterogeni; dibuixos, fotografies, vídeo i la instal·lació.

A través del projecte, ressegueixen els temes que sempre m'han acompanyat i que en aquest cas adopten noves formes. La relació entre allò artificial, de creació humana i l'entorn natural i el paisatge, n'és una d'elles. A partir de la generació mecanismes abstractes com les geometries euclidianes (la malla, la línia) o els números, l'ésser humà crea un espai propi, un espai artificial que se sent com a seu, però que entra en conflicte amb l'entorn i amb la nostra pròpia part natural. Una contraposició que ens fa plantejar la nostra pròpia essència i també la nostra posició en aquest món. També parlo de com tenim la necessitat de mesurar i acotar el món real, complex i caòtic, per poder-lo traduir al nostre llenguatge, per poder-lo entendre, conèixe'l i en certa manera dominar-lo i controlar-lo. I finalment de com aquesta necessitat d'anàlisi del món ens porta a una fascinació per la classificació, l'ordre, la serialització i la numeració, que no són res més que aquests sistemes artificials que ens són propis, aplicats a la resta del món. Tot això es mescla amb la relació entre

la memòria, els records, el passat i el seu suport físic. Les traces com a únic reducte d'una informació vital encara que a vegades indesxifrable, és la que lliga al món físic i real.

El treball està dividit en dues parts: una primera on es descriuen aquests temes d'interès en l'àmbit teòric de la meua obra. Les idees s'organitzen a través de cinc capítols, i s'il·lustren a través de treballs meus anteriors i obres d'altres autors. Aquesta part no pretén tant donar una explicació de l'obra realitzada, sinó la voluntat de crear un cert atlas visual de les referències que m'acompanyen en el meu treball. Evidentment, totes aquestes idees estan interrelacionades i produeixen superposicions i interconnexions que fan difícil separar nítidament cadascun dels capítols, però finalment, conformen d'alguna manera una cosmogonia genuïna on es desenvolupen les obres.

En la segona part del treball es mostren les obres del projecte, i s'acompanyen d'una reflexió sobre cadascuna d'elles. Aquestes explicacions, però, no entren en profunditat en la relació de l'obra amb tots els temes tractats anteriorment, a fi d'evitar repeticions i superposicions i amb la intenció d'afavorir la claredat de l'explicació del projecte en si.

ANTECEDENTS

MURS I MURMURS

“Si tengo que hacer la historia de cómo se fue concretando en mi la conciencia de este poder evocador de las imágenes murales, he de remontarme muy lejos. Son recuerdos que vienen de mi adolescencia y de mi primera juventud encerrada entre los muros en que viví las guerras. Todo el drama que sufrían los adultos y todas las crueles fantasías de una edad que, en medio de tantas catástrofes, parecía abandonada a sus propios impulsos, se dibujaban y quedaban inscritos a mi alrededor. Todos los muros de la ciudad, que por tradición familiar me parecía tan mía, fueron testigos de todos los martirios y de todos los retrasos inhumanos que eran afligidos a nuestro pueblo”

Antoni Tàpies. *Comunicación sobre el muro* ¹.

Igual que un vinil conté en els petits solcs la informació per reproduir una música, les incisions i imperfeccions fetes en els murs ens remeten a uns fets que van passar allà mateix, que intuïm però que no podem conèixer amb exactitud. Com un palimpsest espontani, entenem que hi ha diferents capes d'informació acumulades però no les podem separar, no tenim la manera

de desxifrar-les. Però sabem que no l'hem de deixar perdre. Perquè si algun dia arribéssim a poder-la reconvertir en els fets que l'han generat, apareixerien davant nostre, com en un Aleph de Borjes, tota la gent que per allà va passar, les coses que van dir i el que van fer. Tot el temps d'un lloc concentrat en un punt. El mur com a receptacle d'informació, com un element físic suport de la memòria, que transcedeix les persones i que els reenvia constantment imatges enigmàtiques que demanen ser desxifrades. Molts artistes han treballat sobre aquest fenomen, ja sigui a partir d'analitzar les imatges de murs reals, intentar-les interpretar, o reproduint o reconstruint de nou ells mateixos elements que incorporen aquest llenguatge dels murs.

Hi ha per un costat una fascinació per imaginar escenes figuratives dins de les formes dels murs. És coneguda la cita de Leonardo en el seu Trattato della Pittura: *“Si observas algunos muros sucios de manchas o contruidos con piedras dispares y te das a inventar escenas, allí podrás ver la imagen de distintos*



fig.1. Jean Dubuffet, *Topographie Blonde (Dormition du Sol)*, 1958

paisajes, hermoseados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de todas clases. Y aún verás batallas y figuras agitadas o rostros de extraño aspecto, y vestidos e infinitas cosas que podrías traducir a su íntegra y atinada forma” ².

Però tal com ens recorda Jure Mikuz en el text “La fuerza mágica del muro”: *“Hoy sabemos que anteriormente, sin que Leonardo lo conociera, Chem Yung Chich aconsejaba a los pintores chinos que tendiesen seda encima de un muro derrubado y que observasen durante el día y noche cómo son las fisuras, los saledizos, las grietas y los diversos planos; que se grabasen esas formas en la mente y en los ojos y que, ayudándose de ellos, determinasen las relaciones espaciales mientras pintaban las partes individuales de un paisaje.[...] En Occidente el muro y sus componentes, y también las piedras solas, llegaron a ser una fuente de inspiración de muy diversas imágenes fortuitas. Pintores como Matieu Dubus, Alexander Cozens, eruditos universales como Athanasius Kircher o escritores como Laurence Sterne encontraron*

en ellos los motivos más fantásticos de la naturaleza, de la Biblia, de la historia, de la mitología, de las vedutas y marinas, incluso de los acontecimientos simultáneos, o bien dejaron pasar las superficies marmóreas abstractas a la percepción imaginativa. Las llamadas ‘piedras pintorescas’ descritas de modo pintoresco por Jurgis Baltrusaitis y Roger Caillois, que por sí solas evocan las imágenes más fantásticas, entusiasmaron en primer lugar a los surrealistas, sobre todo a Max Ernst, que con ellas inventó la técnica del frottage.[...] Le mur se llama la célebre obra de Sartre, René de Solier elabora Court traité des graffiti, Francis Ponge escribe Soñadora materia, y Muros se llaman los poemas escritos por Eugène Guillevic e ilustrados por Jean Dubuffet” ³

També existeix la fascinació per la coherència formal que resulta de la materialitat exposada al temps del mateix mur. Sense fer necessàriament el pas cap a una interpretació figurativa de les imatges. Ens parla per exemple Tàpies de les *“formas sugerentes de ritmos naturales y del movimiento espontáneo de la materia;”* ⁴ que

1. TAPIES Antoni, *En la Práctica de l'Art*, Ariel, Barcelona 1970. Catàleg de l'exposició *Graffiti Brassai*. Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008, pag.11

2. DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la Pintura*, Editora Nacional, Madrid, 1982, pag.364. Catàleg de l'exposició *Graffiti Brassai*. Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008, pag.15

3. MIKUZ Jure, *Las fuerzas mágicas del muro*, Catàleg de l'exposició *Jean Dubuffet o el idioma de los muros*. Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008, pag.25

4. *Ibid*, pag. 12



fig.2. Antoni Tàpies, *Pintura*, 1955



fig.3. Alberto Burri, *Cretto G1*, 1975



fig.4. Brassai, *Graffiti*, 1933



fig.5. Max Ernst, *Au default du silence*, 1925

5. *Ibid*, p.25

6. BRASSAI, *Graffiti Parisinos*, XX siècle, nº10 (març 1958), pag. 21 Catàleg de l'exposició *Graffiti Brassai*. Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008, pag.37

7. DUBUFFET, Jean. *Batôn rompus*, Prospectus et tous écrits suivants, Gallimard, Paris, 1967, pag.124 Catàleg de l'exposició *Jean Dubuffet o el idioma de los muros*. Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008, pag.25

8. CARRIER, David "Sean Scully" Thames & Hudson, London, 2006, pag. 61

9. *Ibid*, pag. 62



fig.6. Sean Scully, *Merida*, 2001

intentava traslladar totes aquestes coherències en les seves creacions parietals. I com segueix Mikuz parlant de Dubuffet, evidentment, no n'era l'únic: "De los elementos selectos o fortuitos compone de modo alquímico un cuadro con un sistema entero de articulaciones que permiten la efectuación en numerosos planos. No era el único, por supuesto: era la época del arte informal, de la (re)afirmación del tratamiento de la materia que conocemos en las obras de autores como Wols, Jean Fautrier, Lucio Fontana, Alberto Burri o Antoni Tàpies. [...] El motivo par excellence de la pintura de la materia es sin duda el muro".⁵

A totes aquestes formes naturals dels murs cal afegir-hi també totes les aportacions humanes, normalment espontànies, que també han sigut motiu de diferents treballs artístics. Entre ells la col·lecció de fotografies que va fer Brassai dels graffitis dels murs de París. Sobre ells comenta: "Me adentraba, por entre familiares edificios, en una tierra desconocida. Tenia la impresión de estar franqueando las fronteras de una zona prohibida, de aventurarme en un universo encantado. Pateaba siglos, por no decir milenios. A veces, en Menilmontant, me encontraba con el arte mexicano; en Porte des Lilas, con el arte de las estepas; en el distrito 14, con el

arte pre-helénico; en la Chapelle, con el arte de los indios iroqueses, para ser devuelto de forma repentina en un sórdido callejón sin salida ante un Klee, un Miró, un Picasso, ante el arte de nuestros días." ⁶ Com diu Dubuffet: "El muro se me aparece como un libro, un extenso libro donde poder escribir y leer". ⁷

És interessant també la relació del treball de Sean Scully amb aquest tema. En paral·lel a les seves pintures, i moltes vegades com a font d'inspiració, té una extensa col·lecció d'imatges fotogràfiques sobre façanes i murs treballats pel temps. "Una y otra vez se ve atraído por las texturas ásperas, desconchadas y onduladas de la vivienda precaria; por las fachadas rotas por unas ventanas y puertas que han sido improvisadas a toda prisa. [...] La pintura difuminada sobre el yeso agrietado de las paredes, la madera astillada, la tosquedad de las piedras unidas entre sí por cemento granulado, el metal ondulado carcomido por la herrumbre. Al fotografiar frontalmente esas superficies en forma totalmente paralela al plano de la imagen, consigue suplementar la lisa superficie de la impresión fotográfica con la ingobernable fisicidad del mundo material, reivindicando como propias las texturas palpables de lo hecho a mano"⁸. Per ell aquest treball forma part d'una recerca del que és l'essència urba-



fig.7. Dos quadrats Negres (serie Murmurs), 2009

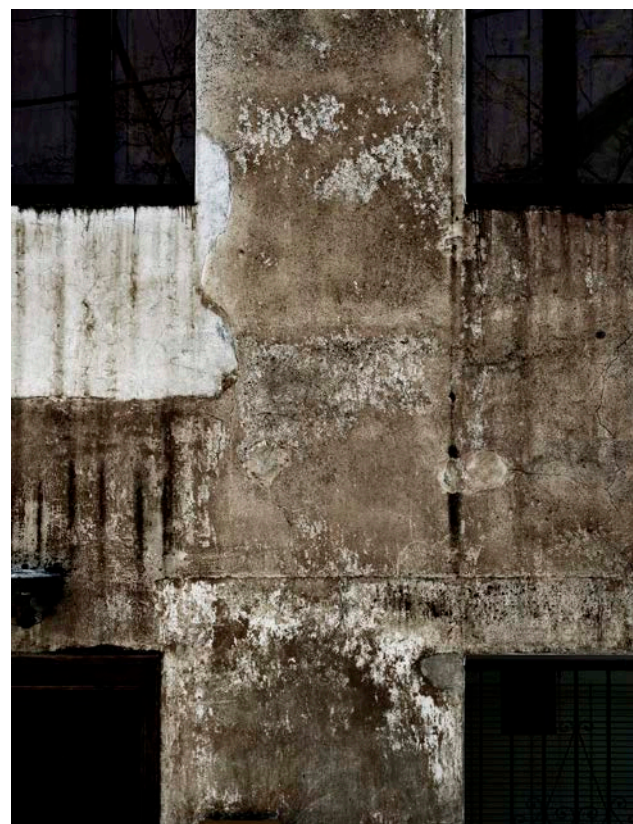


fig.8. Quatre quadrats Negres (serie Murmurs), 2009

na que ell intenta pintar. Com diu David Carrier: *"Mondrian abstracts from the city an ideal geometry. Scully, displaying imperfections that make urban reality human, focuses on untidy walls and streets. Mondrian looked ahead to utopia; Scully learned from the poorest parts of Mexico and Morocco"* ⁹.

El meu treball també ha anat estretament lligat a aquesta fascinació per la informació emmagatzemada en els murs. Utilitzant principalment la fotografia, però utilitzant la càmera com un escàner, he intentat rastrejar amb precisió les superfícies de diferents tipus, Intentant eliminar la tridimensionalitat i concentrant-me només amb l'aspecte gràfic del subjecte per intentar revelar els secrets allà continguts.

Murmurs es centra en aquests tipus d'actuació. Les complexitats i imperfeccions de les parets fotografiades fan preguntar-nos sobre les històries que allà s'han esdevingut, la genealogia de totes aquelles traces, a la vegada ens interessava la coherència formal de la imatge. El fet que no sigui una imatge feta de nou, sinó que sigui una imatge feta a poc a poc, a partir de l'acumulació de temps, fa que la geometria dels elements naturals (traces d'aigua, fongs, etc.) i els elements artificials de la paret guardin una

relació formal perfectament coherent. No hi ha una recerca compositiva en les imatges generades naturalment (no n'hi pot haver, no hi ha intenció), però la composició és la que és perquè la pròpia geometria i materialitat dels elements i el pas del temps l'han definit exactament com calia que fos. És a dir, és la formalització de la relació entre l'element artificial "paret" i l'element natural "entorn", construïda a través dels anys.

En el projecte "Les Rues de París" tot i que no tracta de murs, sinó de terres, el procés i l'interès és molt similar. En les voreres d'asfalt de París trobem unes línies inscrites en el terra que són traces d'obres que han obert el terra per fer algun tipus de reparació. Aquestes traces formen una espècie de "patchwork" amb diferents formes i tonalitats de grisos que es componen sense cap decisió estètica al darrere. Però justament en la seva falta de voluntat estètica es converteixen en un document inestimable de les formes que ens són pròpies i que generem intuïtivament.

Entre els grafitis de les parets de París i els dibuixos automàtics dels surrealistes, el treball Cal·ligrafies és una recerca de les traces de cola que fa la gent a l'hora de col·locar cartells a les parets del carrer de Barcelona. En l'època



fig.9. Rue Marseille (serie Les Rues de Paris), 2008



fig.10. Rue Yves Toudic (serie Les Rues de Paris), 2008



Fig. 11-14: Série Cal·ligrafies, 2010

prèvia a l'aparició d'internet, aquest era un sistema comú per buscar o oferir serveis. Actualment aquests cartells ja no hi són, però queden les traces de les coles que els subjectaven, creant tot un conjunt de formes que suggereixen l'existència d'unes cal·ligrafies misterioses no desxifrades.

En aquest nou projecte de La Cel·la Nòmada hi ha molta relació amb tot aquest món del mur. La

pròpia presó, construïda de grans murs espessos i inamovibles. La cel·la on havia estat el meu avi recuit conté informació que demana ser desxifrada. Però també el conjunt de la presó, les galeries, les altres cel·les i el nucli central destil·len una història que s'acumula les seves parets.

PASSATGES I PAISATGES

*“Mientras que el afán de Einfühlung como supuesto de la vivencia estética encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, el afán de abstracción halla la belleza en lo inorgánico y negador de la vida, en lo cristalino o, expresándolo en forma general, en toda sujeción a ley y necesidades abstractas”*¹⁰

Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*

Segons aquesta contraposició de Worringer podríem ordenar en món segons dos pols. El primer representa un món ideal, pur, d'ordre euclidià i lligat a tots aquells elements tendeixen a la perfecció i puresa formals. El segon pol representa el món natural, impur o real, amb geometries fractals, definible com a caòtic, complex i en certa manera imperfecte. Es tracta de la clàssica oposició entre el platonisme i l'aristotelisme, entre el món de les idees i el món sensible, el mateix món real. Per una banda, elements que tendeixen al món de les idees, i que són fruit d'una producció humana que genera un món artificial com a formalització d'aquest món ideal. Representa tot allò construït artificialment, normalment de forma industrial, amb elements prefabricats, que permeten generar plans perfectes, colors homogenis, ritmes sempre iguals

en grans extensions. Espais i objectes generats per màquines, amb precisió matemàtica i execució sense defectes. Per exemple, certs tipus d'arquitectura, de construccions industrials, o d'obres d'enginyeria, que estenen aquests elements sobre el territori generant espais asèptics, purs i perfectes. A l'altra banda se situa tot el que es relaciona amb el món natural. És a dir, tot allò sobre el qual avança el món artificial. El món real, de la natura, amb la seva complexitat, i definit per aquestes geometries fractals: un món impur i imperfecte.

Una pugna entre aquests dos mons, es pot veure en molts diferents àmbits i a moltes diferents escales al llarg de la història, però que sempre acaba parlant del mateix: la necessitat del ésser humà de crear el seu propi espai artificial, dins del món natural a força d'imposar aquest elements abstractes que el caracteritzen.

Si ens ho mirem així, podríem entendre que un menhir consisteix exactament en això: en disposar una gran roca de la forma més antinatural possible. No a terra, no caiguda al costat del lloc d'on prové, sinó exempta, sola, plantada verticalment. Signe inequívoc d'aquesta acció



fig.16. Ramón Masats, *Tomelloso, Ciudad Real*, 1960

humana que busca marcar una fita en el món, fer una marca reconeixible i identificable com a pròpia en mig del món natural. La fundació de Roma també ens parla d'això. Segons la llegenda, Ròmul, un cop decidit l'emplaçament en el mont Palatino a la desembocadura del Tiber, per delimitar la nova ciutat va traçar una línia amb l'arada. Una línia abstracta i artificial que diferencia el dins i el fora d'aquella futura ciutat, d'aquell futur món dels humans del món de la natura. Una traça completament reconeixible per contrària a tot el que és natural i que defineix aquest espai propi, amb les seves pròpies lleis diferenciades de la resta de l'entorn. I el mateix ens suggereix la famosa fotografia de Ramón Massats on veiem una dona vestida de negre pintant una línia també negra que separa la paret d'una casa (que suposem la seva) del carrer. Una línia que reforça l'espai delimitat per la paret de la casa. Una línia que ja no és una limitació física, un element necessari per protegir-se (com la paret), sinó un símbol, una marca, que acota aquest espai propi. Una línia que no dista molt de la que van fer Ròmul i Rem per delimitar Roma.

Aquest límit no ha sigut sempre clar, evidentment, i hi ha moments en què el que produïa la forma de viure dels éssers humans es confonia

molt amb tot l'entorn. Aquesta línia era gairebé inexistente i només es podia percebre en certs elements puntuals (alguna peça artesanal, reconeixible en mig de la natura). Però a mesura que l'ésser humà ha anat controlant més la vida (sense entrar a definir exactament el que això significa) i disposant de més recursos, sempre ha intentat anar guanyant terreny a la natura amb la seva artificialitat. Un espai net, separat de la resta d'entorn, una casa, un espai propi, un terreny llaurat, sense males herbes, una plaça plana, etc. Una lluita que històricament sempre perdiem, ja que els recursos de la natura eren sempre molt superiors als de les persones i qualsevol espai que es guanyava era ràpidament recuperat per la natura a menys que es cuidés molt. Però una lluita que ja de fa temps estem guanyant i que està portant al problema ecològic d'abast mundial en el qual estem immersos actualment.

Una artificialitat que al principi distava molt d'un ideal abstracte. Pensem per exemple en els murs i les parets: al principi no eren ni gaire planes ni gaire verticals (excepte exemples remarcables d'edificis singulars que haurien requerit moltíssims esforços), però amb el temps cada com s'han anat millorant les tècniques per anar-se apropiant a poc a poc a aquest pla abstracte

10. WORRINGER, Wilhelm, *Abstracción y Naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires 1966, pag.19

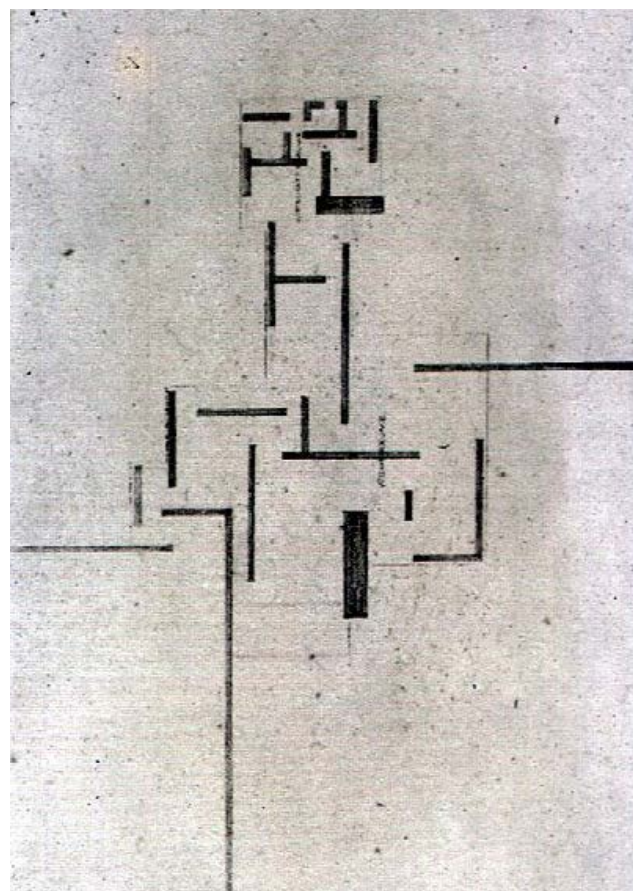


fig.17. Mies van Der Rohe, *Brick House*, 1924



fig.18. Richard Long, *A line made by walking*, 1967



fig.19. Donald Judd, *Untitled*, 1966

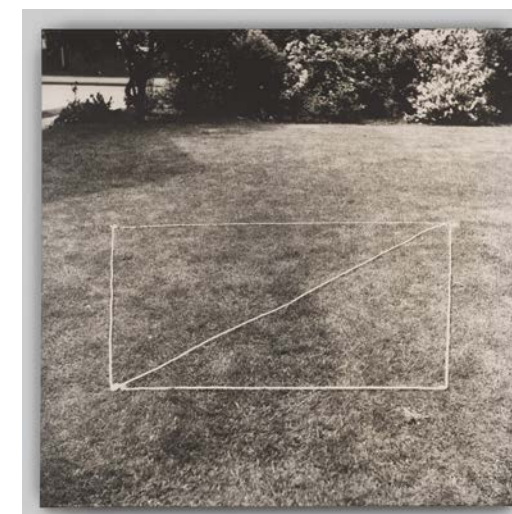


fig.20. Jan Dibbets, *Perspective Corrections-Rectangle with 1 diagonal*, 1967



fig.21. Donald Judd, *15 untitled works in concrete*, 1980-1984

i perfecte. El mateix passa amb qualsevol cosa de producció humana: les carreteres, els pilars, els paviments, els mobles, els teixits, els instruments, etc.

Tot aquest procés arriba a la seva culminació amb la producció industrial al s. XIX. La repetició sense límit de petits elements (maons, planxes metàl·liques, bigues, etc...) fa que la producció artificial a partir d'aquest moment sigui quasi perfecte en relació amb els ideals abstractes. Ja no hi ha error, ja no hi ha imperfecció. D'una forma semblant al que ens explica Walter Benjamin en "L'obra d'art en l'època de la seva reproducció mecànica", sembla que l'error humà acumulat en les obres artificials que les feia totes imperfectes i una mica diferents es perd, igual que es perd l'aura de les fotos reproduïdes mecànicament.

Tot el que construïm en l'actualitat es pot observar des d'aquesta dicotomia: els paviments plans versus els terrenys rugosos, les parets verticals versus els murs de les muntanyes irregulars, tots els elements seriatos sempre iguals de l'indústria versus tots els elements sempre diferents de la natura, els pilars i bigues versus qualsevol element natural vertical com arbres. Estem construint un món artificial que

és la formalització d'unes idees abstractes que justament per la seva oposició amb la resta de natura ens fa sentir còmodes, diferents, que ens defineix.

Però si ens hi fixem bé, aquesta recerca de la perfecció mai és culminada completament. Sempre hi acaba havent-hi petites imperfeccions, petits errors que ens impedeixen crear aquest món completament ideal. Hi ha moltíssims esforços posats al fet que no sigui així (totes les tècniques de producció milloren dia a dia), però la progressió és logarítmica i cada cop és més difícil fer els passos que falten. Les tècniques es milloren, les màquines n'agafen el control, però el món real s'imposa per sobre de tot això i ens demostra que els mons ideals no són construïbles. La realitat és complexa i caòtica i la perfecció no és ideal.

Tenim per tant una producció humana, una artificialitat euclidiana, que queda atrapada entre la seva voluntat de distingir-se de la natura fractal i caòtica i la seva incapacitat de formalitzar completament els seus ideals abstractes per la pròpies contingències del món real. I sorgeixen una sèrie de preguntes: on col·loquem aquesta separació amb la natura? No som nosaltres també part de la natura? L'artificialitat només

pot ser euclidiana? Que és realment el que ens fa humans?

Aquesta problemàtica és sempre present en l'arquitectura, ja que qualsevol obra, es vulgui o no, és una formalització d'una proposta respecte al tema: quina permeabilitat interior-exterior deixem en aquest edifici? Fins on volem que ens sentim dins de casa? Ens volem aïllar completament de l'exterior i viure com en una bombolla? O volem ser part de la natura? Fins a quin punt? Cada edifici acaba posant el límit en un lloc o un altre.

En aquest sentit la casa no construïda de Mies Van der Rohe del 1923 coneguda amb el títol genèric de Brick Country House, és un bon exemple. Els murs que formen la casa estan representats en planta per unes línies rectes (tal com normalment es fa) i aquestes línies es densifiquen a mesura que entrem en el cor de la casa. Talment com si el que definís la zona de confort humana fos l'acumulació d'aquests elements abstractes que són les línies. Generar un espai artificial, a partir d'elements abstractes. Aquests murs, però, també penetren en el territori i generen unes zones d'ambigüitat que permeten a l'usuari triar la relació precisa que vol tenir amb aquest entorn. Més natural sense

desenganxar-se d'allò artificial, o més artificial, però tenint present la natura.

Moltes de les propostes de Land Art treballen sobre aquest tema. El projecte de Richard Long "A line made by Walking" (1967) n'és un bon exemple. Es mostra una línia feta per l'artista a còpia de caminar en un camp i que el seu pas quedés marcat en les herbes. A part de tot el valor que té com a obra d'alguna manera fundacional del Land Art, el que ens interessa és que el valor de la línia és justament el seu contrast amb la resta de l'entorn. El fet que sigui el producte d'un acte tant genuïnament humà com caminar, el que generi un element tan abstracte com una línia recta, emmarca perfectament el projecte en aquesta polaritat de la qual parlem.

Jan Dibbets també té treballs que van en aquesta línia. En les seves obres del principi i que coincideixen en l'àmbit temporal amb la "A line made by Walking" de Richard Long, es dedica a fer trompe-l'oeil amb unes cordes disposades sobre la gespa. El seu interès principal és el de generar unes formes pures a partir d'elements visualitzats en perspectiva (la sèrie s'anomena Perspective Corrections). El resultat final són una sèrie de formes geomètriques sobre el paisatge que tenen molts paral·lelismes amb el



fig.22. *Bardenas Reales I* (Sèrie Res més a Dir), 2010

projecte de Richard Long i amb les idees de les quals parlem en aquest capítol.

L'obra "15 untitled works in concrete" (1980-1984) de Donald Judd mostra una sèrie de peces de formigó en forma de tub quadrat disposats en mig de la natura. Les estructures, que tenen d'alguna manera l'aparença d'arquitectures simplificades i construeixen uns espais entre elles però també posen en evidència aquesta relació entre el que construeix i la natura. Com comenta Richard Shiff "It's likely that in all of his large outdoor works Judd sought to establish a polarity of space in relation to the land"¹¹. Podríem entendre-ho com una evolució de la seva coneguda obra *Untitled* on disposa verticalment una sèrie de caixes. En aquestes obres és remarcable que tenen diferents formalitzacions, a vegades estar formats per deu caixes, a vegades per dotze, depenent de l'alçada del mur, i també tenen diferents colors i mides, depenent de la peça. Això provoca un efecte d'estar davant d'un sistema infinit. James Meyer ho explica així: "No se trata de una composición completa con unas fronteras claramente delimitadas, sino de una parte de un sistema potencialmente infinito basado en un único principio de ordenación: evita las relaciones entre las partes y entre la figura y el fondo mediante la repetición de 'una cosa tras otra' "¹². Es per tant uns elements que veiem aparèixer en diferents

llocs (allà on estan les obres) però que recorre tot l'espai, és per tot arreu, amb la generació d'un ordre artificial independent al món natural. D'alguna manera sembla que aquest ordre resorgeix amb una nova aparença en l'obra "15 untitled works in concrete" però que en essència continua sent el mateix. Amb aquesta formalització en formigó en mig de la natura es posa encara més en evidència aquest contrast entre l'ordre artificial-euclidià de la obra i l'ordre natural-fractal del paisatge.

Una sèrie de treballs que vaig realitzar a les platges atlàntiques de França tenen com a idea posar de manifest aquestes relacions de les quals estem parlant. Ja sigui a través d'una forma artificial com un cercle o una línia, crear una geometria que faci aparèixer l'actuació com un element artificial i reconeixible en mig d'aquest territori natural. També l'acció de posar un pal dret, d'una certa manera amb relació amb el tema del menhir comentada anteriorment, com a fita humana en aquest lloc sense referències que busca el contrast entre allò artificial, provinent del món de les idees humanes, i el món natural, amb unes altres regles.

En estar estretament lligat amb l'arquitectura, el meu treball té sempre relació amb aquest tema. En el projecte *Murmurs* del qual ja

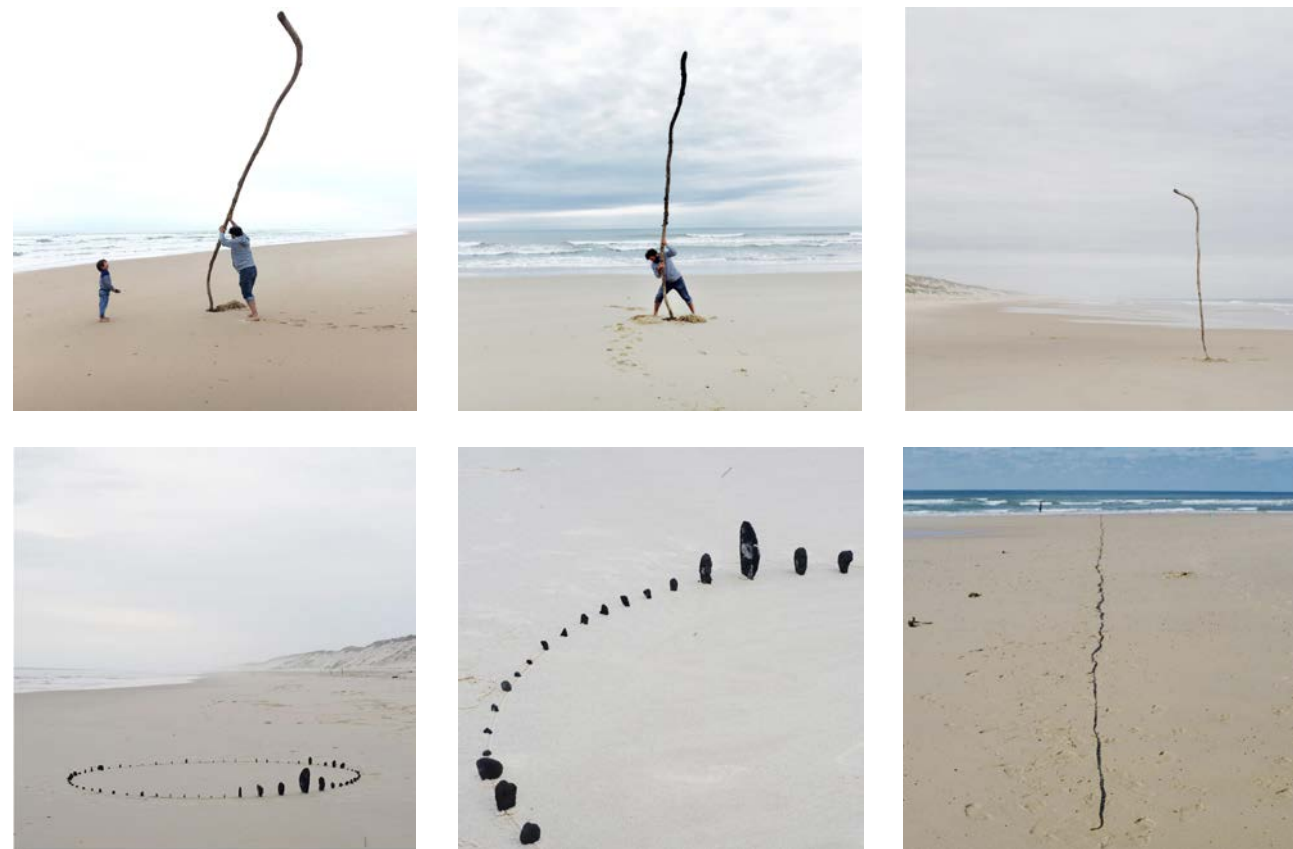


fig.23-28. *Beach works*, 2017

n'hem parlat, per exemple, podem veure com es confronten dos tipus de geometries: per un costat el retall euclidià i artificial de les finestres i portes (juntament amb el marc de la pròpia fotografia), i per altra les geometries fractals de les traces d'envelliment del mateix mur. Ens trobem doncs davant de la formalització de la pugna entre aquests dos pols que comentàvem. El mur comença com una superfície pura, euclidiana i abstracta, amb la seva uniformitat de color, amb la seva geometria perfecta i a poc a poc la natura la va conquerint, li va traient les característiques que la diferenciaven de la resta de l'entorn natural. Els arrebossats s'escrotonen, els líquens es posen a les humitats, les tensions entre diferents densitats dels elements del mur fan aparèixer fissures, etc. La fotografia està feta en aquest punt intermedi on hi ha un cert equilibri entre les dues parts, però si esperéssim més temps podrien passar dues coses: o el mur s'acaba ensorrant i torna a integrar-se completament a la natura, o es rehabilita, i torna a començar el procés.

El projecte *Res Més a Dir*, que presenta tot de cartells abandonats de carretera també treballa aquesta relació entre una estructura artificial i el paisatge. En aquest cas, els cartells abandonats han perdut els seus plans de suport dels papers i només en queda l'estructura, que apareix com

un element completament descontextualitzat en mig de la muntanya. El fet que l'estructura vagi envellint i es vagi degradant li afegeix aquest caràcter de pugna entre aquests dos pols dels quals estem parlant. L'esforç de produir aquestes peces perfectament rectilínies, col·locar-les en aquests ordres, formant angles rectes entre elles, estructura paradigmàtica de la construcció humana, és contrarestat per la força i constància de la natura de tornar-ho tot al seu estat original, i reintegra-ho en el seu domini.

En el projecte *Cel·la Nòmada*, amb la col·locació d'una estructura d'alumini en mig d'espais naturals, aquestes idees hi són molt presents. Elements abstractes, lineals, verticals i horitzontals, es confronten en uns espais oberts i naturals. I a la pròpia presó també hi trobem aquestes dicotomies. Les parets de la cel·la, amb el seu envelliment contraposat amb les estructures artificials que encara aguanten, ens mostren constantment aquesta confrontació entre aquests dos pols.

11. SHIFF, Richard, *Sensuous Thoughts Essays on the Work of Donald Judd*, Marfa Book Co., Texas, 2020, pag. 66

12. MEYER, James. *Arte Minimalista*, Phaidon Press Limited, Londres, 2005, pag.86

CEL·LES I TRAMES

*“Allanada, geometrizada y ordenada, la retícula es antinatural, antimimética y antireal. Es la imagen del arte cuando vuelve la espalda a la naturaleza. En la monotonía de sus coordenadas, la retícula sirve para eliminar la multiplicidad de dimensiones de lo real, reemplazadas por la extensión lateral de una única superficie. En la omnipresente regularidad de su organización, no es el resultado de la imitación, sino de la determinación estética. En la medida en que su orden se basa en la mera relación, la retícula es una forma de abrogar las aspiraciones de los objetos naturales a tener un orden propio y particular; la retícula muestra las relaciones en el campo estético como si se produjeran en un mundo aparte, un mundo a la vez interior y posterior a los objetos naturales.”*¹³
Rosalind Krauss, *Reticulas*.

La retícula és aquest element abstracte, pur, artificial, que si se superposa a l'entorn, a la natura, posa perfectament en relleu la polarització de la qual parlàvem en el capítol anterior. Podríem entendre-la com la formalització d'unes geometries ideals, d'unes línies perfectes, en angles perfectament rectes, que apareixen com

un element completament aliè a la natura. Una trama ortogonal de línies verticals i horitzontals ordena una superfície i l'espai de forma completa. Una forma d'acotar la natura, de mesurar-la, de dominar-la, de transformar-la al nostre llenguatge. En això es basa la geometria euclidiana i evidentment, també la perspectiva: una trama artificial i abstracta superposada al món real, però feta de números i dades, que permeten quantificar, valorar, comptar, de forma matemàtica i precisa. Una trama que aconsegueix parametritzar l'espai i el món. Com diu Panovsky: *“La construcción perspectiva exacta abstrae de la construcción psicofisiológica del espacio, fundamentalmente: el que no sólo es su resultado sino verdaderamente su finalidad, realizar en su misma representación aquella homogeneidad e infinitud que la vivencia inmediata del espacio desconoce, transformando el espacio psicofisiológico en espacio matemático”*.¹⁴

Amb la invenció de la perspectiva, el món queda regulat per aquesta nova trama artificial que se superposa a tot. Una malla artificial, matemàtica, perfecta, ideal, que s'extén per sobre de la realitat, sobre el món natural que coneixíem.



fig.29. David Teniers, *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas de Bruselas*, 1647-1651

Una malla que permet acotar el món, mesurar-lo, parametritzar-lo. Cada element natural ocupa un lloc concret de la trama i passar-lo al món artificial dels números. El món natural el podem passar al nostre llenguatge, a un sistema que podem manipular, que podem controlar. A partir d'aquí i mitjançant aquesta nova eina, la perspectiva, podem ser nosaltres el centre del món. La perspectiva en definitiva és això: aquest instrument que des de l'ull de qui mira, que esdevé protagonista, genera una trama reguladora que organitza tot el món.

“La perspectiva estaba sometida a una convención, exclusiva del arte europeo y establecida por primera vez en el Alto Renacimiento, que lo centra todo en el ojo del observador. Es como un haz luminoso de un faro, sólo que en lugar de luz emitida hacia afuera, tenemos apariencias que se desplazan hacia dentro. Las convenciones llamaban realidad a estas apariencias. La perspectiva hace del ojo el centro del mundo visible. Todo converge hacia el ojo como si este fuera el punto de fuga del infinito. El mundo visible esta ordenado en función del espectador, del mismo modo que en otro tiempo se pensó

*que el universo estaba ordenado en función de Dios.”*¹⁵ John Berger, *Modos de ver*.

S'aconsegueix parametritzar el món, crear una malla que l'englobi encara que permeti sentir-nos en control del nostre entorn. Des d'un punt de vista personal, com dèiem, a través de la perspectiva centrada en la mirada de la persona, però també en l'àmbit global, a través dels meridians i paral·lels que ens tramen tot el globus terraqüi. Una malla mundial que aconsegueix reduir cada punt del món a una sèrie de números. La cartografia i les seves trames com a manera d'entendre el món.

*“The difficulty of arriving at a precise and unambiguous definition of the map is a direct result of the fact that the concept is deeply ingrained in how we understand the world. The map is an integral part of our epistemological structure”*¹⁶
Roger Paez, *Operative Mapping*.

Però aquesta malla que disposem sobre les coses, funciona a moltes escales i en molts diferents contextes. Ja ho hem vist la perspectiva i en la cartografia, però també en les diferents

13. KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial SA, Madrid 1996, pag. 27

14. PANOFKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editores, Barcelona, 2018, pag. 14

13. BERGER, John, *Modos de Ver*, Ed. Gustavo Gili SA, Barcelona 2000, pag. 23

14. PAEZ, Roger. *Operative Mapping, Maps as a Desing Tools*, Actar, Barcelona, 2019, pag.40



fig.30. Herman de Vries, *The Branches of the Trees*, 2003

formes d'organitzar el coneixement del món natural a través de la recopilació de dades sistemàtica. Recol·lecció d'espècies i exemplars, que es disposen metòdicament en petits compartiments, tots ordenats, classificats, numerats. Caixes, fitxes, cel·les, vitrines, amb la natura desplaçada del seu entorn habitual i complex, aïllada, descontextualitzada i emmarcada per poder ser analitzada i entesa.

Al final en tots els casos es tracta del mateix: L'acotació a través d'aquests elements artificials i abstractes que ens són propis (la malla en les seves diferents dimensions i formes) d'una natura complexa i indesxifrable a simple vista, amb les seves lleis caòtiques i impredecibles. D'alguna manera necessitem portar al nostre terreny la informació del món per poder-la conèixer, per poder-la entendre. El nostre món artificial és la nostra barra de mesurar, és el que ens fa comprensible el món natural, perquè ens en redueix la complexitat, ens ho passa a poques dades comprensibles i comparables.

A nivell artístic la trama ha estat àmpliament utilitzada. Podríem començar fent referència a les galeries de pintura que van aparèixer a partir

del Renaixement en les quals s'acumulen quadres amb els seus marcs. Com diu Lévi-Strauss: *"Para los artistas del Renacimiento, la pintura era quizá un instrumento de conocimiento pero era también un instrumento de posesión [...] y que los ricos mercaderes italianos veían en los pintores unos agentes que les permitían confirmar su posesión de todo lo bello y deseable del mundo"*¹⁵. Emmarcar produïa aquest doble resultat: conèixer i posseir. D'alguna manera el fet de descontextualitzar, aïllar i posar dins d'aquest marc artificial permetia dominar els elements fins a poder-ne sentir-se'n l'amo.

Algunes de les obres de Herman De Vries també treballen d'una forma més evolucionada aquesta idea. Ell directament agafa físicament elements naturals, siguin plantes o terres de diferents colors, o qualsevol element natural i els emmarca i distribueix en forma de retícula. Cada un en el seu nínxol, ordenat segons una trama que ens permet comparar-ne els exemplars.

El treball fotogràfic de Muybridge també funciona d'aquesta manera: una trama feta de *frames* de pel·lícula on en cada una hi ha una posició

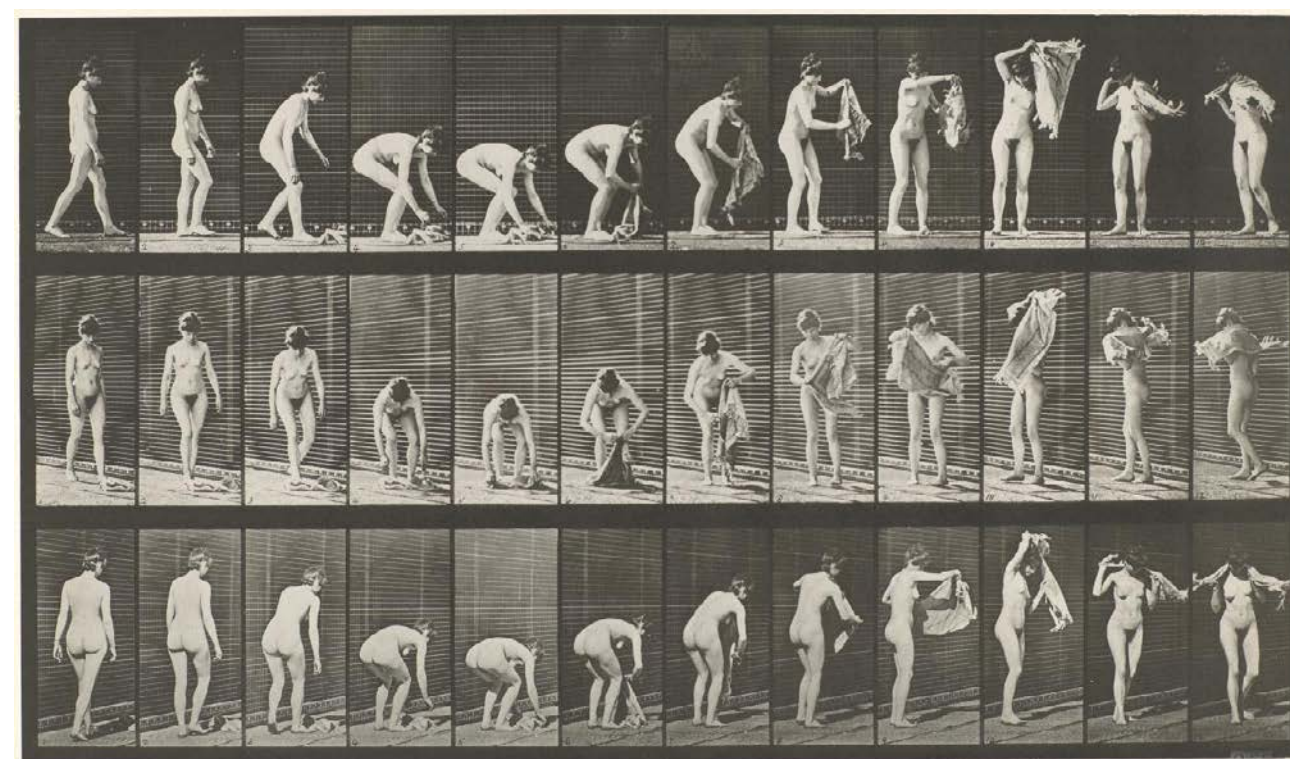


fig.31. Edward Muybridge, *Plate 227, Lifting cloth from the ground, placing it around shoulders and turning*, 1887



fig.32. Sol LeWitt, *Autobiografia* (parcial), 1980



fig.33. Exposició a la Paula Cooper gallery, Sol LeWitt, *Autobiografia*, 2016

15. *Ibid* pag. 96



fig.34. Cartell de la pel·lícula *El sol del Membrillo* de Victor Erice, 1992

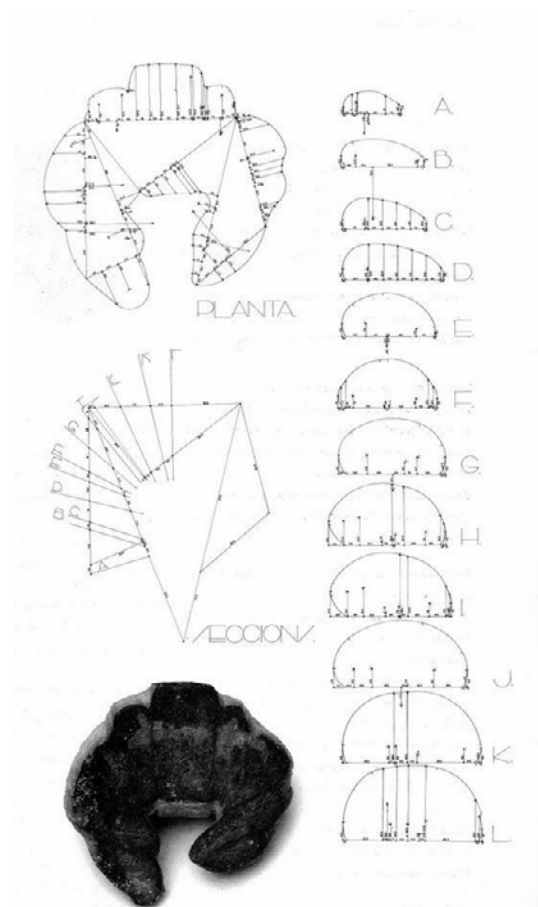


fig.35. Enric Miralles i Eva Prats
Como acotar un croissant. Equilibrio horizontal, 1994

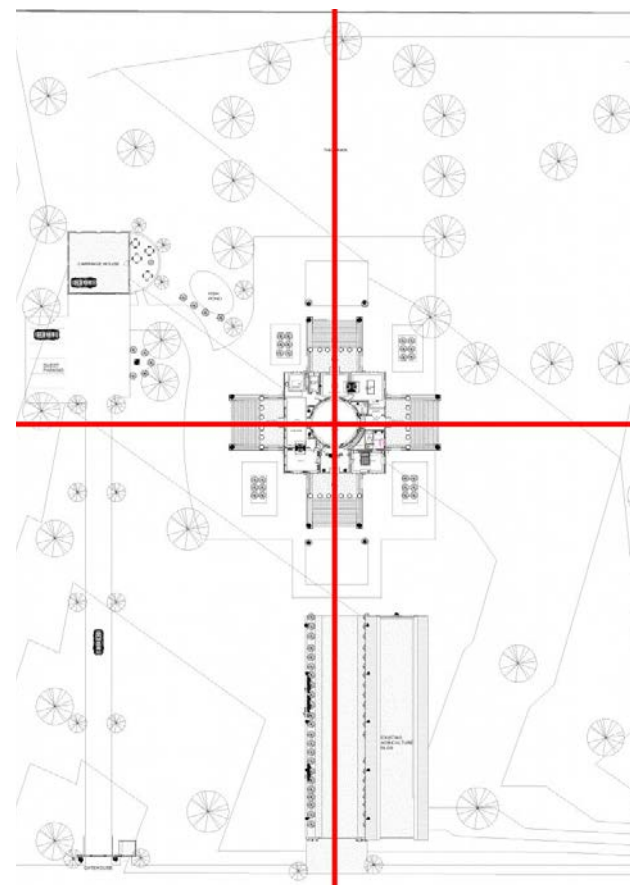


fig.36. Planol de *La Villa Capra (La Rotonda)* de Andrea Palladio, 1551-1553



fig.37. *The Lighting Field*, Walter De Maria, 1977

concreta, que forma part d'una sèrie, i que a través d'aquesta descomposició s'intenta analitzar en aquest cas el moviment de persones i animals. Un altre cop aquests elements naturals (el cos de la persona) ficat en petits cubicles distribuïts en forma de trama per poder-ne tenir una visió general, completa i comprensible.

També la distribució en retícula és recurrent en l'obra de Lewitt. De fet, tal com explica ell mateix, el treball fotogràfic de Muybridge rau en l'origen de molta part de la seva obra: "*Un hombre corriendo en una obra de Muybridge fue la inspiración para todas las transformaciones de un cubo dentro de un cubo, un cuadrado dentro de un cuadrado, un cubo dentro de un cuadrado, etc*"¹⁵. També té altres sèries de fotografies ordenades en retícules, on ja no treballa amb elements tan repetitius: *Autobiografía* (1980), formada per una col·lecció de 1.101 fotografies d'elements de casa seva, *Ventanas* (1980), *Fotografías de rejillas* (1977), entre d'altres. En el cas d'*Autobiografía*, per exemple, totes les fotografies són de la mateixa mida i estan disposades en quadricles uniformes de tres per tres. Aquí, a part de petites seqüències o certes

juxtaposicions temàtiques, les imatges no segueixen cap seqüència, però és interessant com tot i això, el procés de treball no difereix gaire dels seus treballs serials: "*En este sentido, La Autobiografía de Lewitt -y, en general, la mayor parte de sus fotografías- debe entenderse en el contexto de sus proyectos seriales, el formato en el cual trabaja, según dice, 'con la idea de ver, conocer y deducir lo desconocido a partir de pistas proporcionadas por lo conocido' [...]. El cambio de material, el paso de los cubos de aluminio pintado a la fotografía de pares de zapatos gastados no es un cambio cualitativo de metodología, incluso el empleo de la fotografía no es otra cosa que una opción técnica a favor de una herramienta especialmente adecuada para proporcionar las 'pistas de lo conocido' y encaminar así al espectador hacia la idea conformadora que subyace en el proyecto*"¹⁶. Unes obres on trobem aquesta trama que organitza el conjunt, i uns elements tots diferents dins de cada cel·la. Ja siguin les variacions de cubs, els elements de la casa o les persones de les seqüències de Muybridge. Una trama abstracta que limita una variació, que les separa entre elles i que intenta a través d'aquest encapsula-

ment, diferenciar, entendre, controlar.

Podríem fer referència també a la pel·lícula *El sol del Membrillo* del Victor Erice. El pintor Antonio Lopez es dedica molt temps a pintar unes petites creus o marques sobre les fruites que li permetin ubicar-les amb precisió en el quadre. Utilitzant instruments del món de l'edificació, com aquests petits pesos (plomades) i els fils (blauet), que es fan servir per fer rectes les parets de maons, intenta crear amb precisió aquesta retícula imaginària que organitza tot l'espai de l'arbre. Acotar per conèixer, per poder representar-ho amb fidelitat. La trama artificial reveladora sobre la natura inaprehensible.

Una actitud semblant es la que tenen Enric Miralles i Eva Prats en l'exercici "*Como acotar un croissant*". L'exercici és simple: intentar descriure paramètricament un croissant, i a la vegada, mostrar la complexitat d'una tasca com aquesta. Una estructura geomètrica construïda per triangles és la base per descriure tot el perfil del croissant a partir de circumferències de radis específics, tangències, etc. La definició es completa amb una sèrie de seccions amb les quals cal fer el mateix. Existeix doncs, una necessitat de generar una geometria euclidiana (en aquest cas no exactament una trama, però

quasi) sobre la qual podem dibuixar, acotar i entendre aquest element real. Aquest objecte "antinatural, antimimètic i antireal" (tal com la defineix Krauss) permet apropiar-nos dels elements, ja que és el mateix llenguatge artificial (abstracte, matemàtic) projectat sobre la realitat i permet entendre-la.

Aquesta trama, com ja hem apuntat quan parlàvem de la cartografia, tant pot ser real, com imaginada, projectada. La *Villa La Rotonda* de Palladio, realitzada només cent anys després del descobriment de la perspectiva, és la formalització arquitectònica d'aquesta trama reguladora del món. La casa, d'estructura en forma de creu, crea uns eixos virtuals que travessen tot el paisatge i l'organitzen en quatre quadrants centrats de forma categòrica en el mateix edifici. Ja no és l'arquitectura que s'adapta a l'entorn existent, sinó al revés. La construcció artificial es destaca del paisatge per les seves formes abstractes, i genera una trama artificial centrada en ella mateixa que ordena tota la resta del món.

El famós projecte de Walter de Maria *The Lighting Field* (1977) també crea una trama completament abstracta sobre el territori. Els 400 paral·lamps separats 220 peus entre ells gene-

15. STOLZ, George *Pistas de lo conocido: Sol LeWitt y la fotografía*, en el catàleg de la exposició a la Tecla Sala del novembre 2003 al gener 2004. "*Sol LeWitt- Fotografía*", La Tecla Sala i La Fabrica Editorial 2003, (pàgines sense numerar)

16. *Ibid* (pàgines sense numerar)

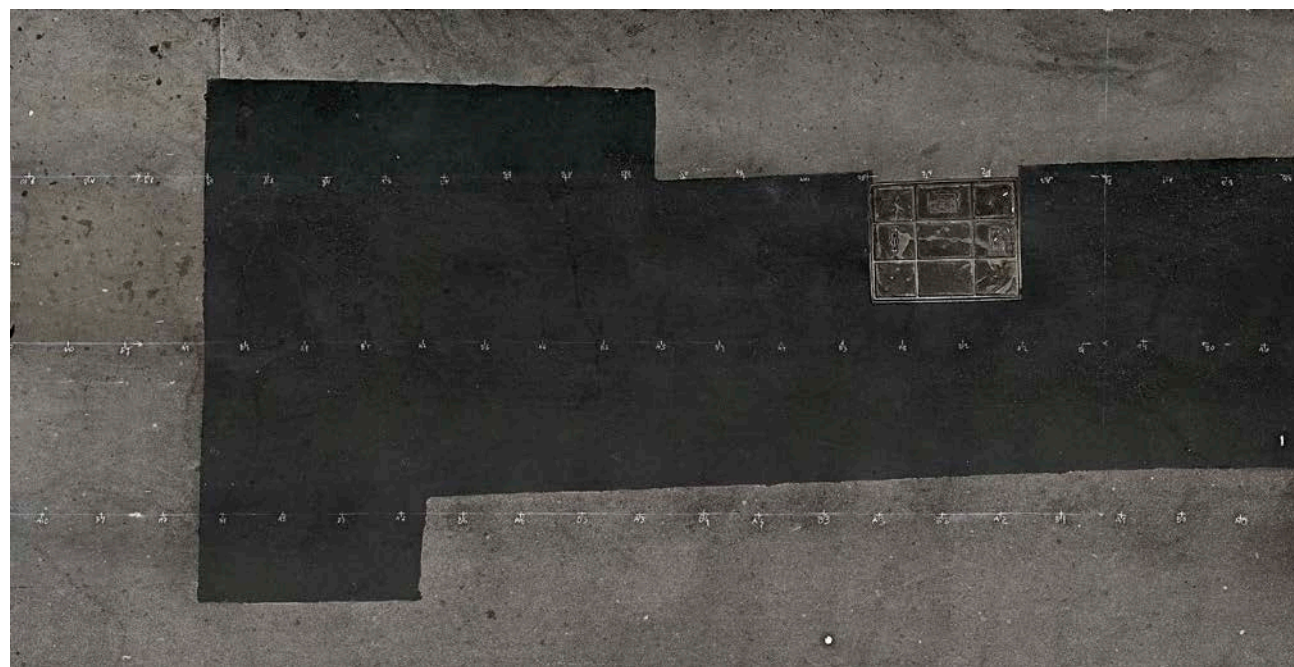


fig.38. *Bd. Filles du Calvaire* (Sèrie Les Rues de Paris), 2008



fig.39. *Rue Bichat [parcial]z* (Sèrie Les Rues de Paris), 2008

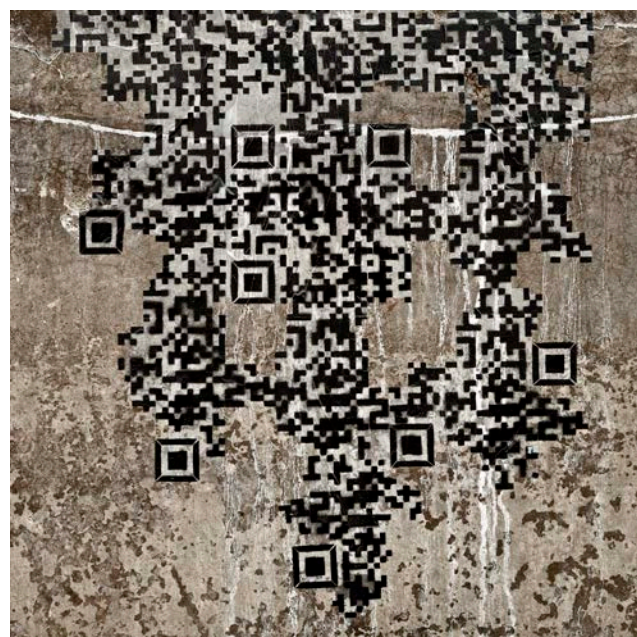


fig.40. *Safareig de la Portalera* (serie Qualdes Records), 2013



fig.41. *Safareig de La Canaleta* (serie Qualdes Records), 2013

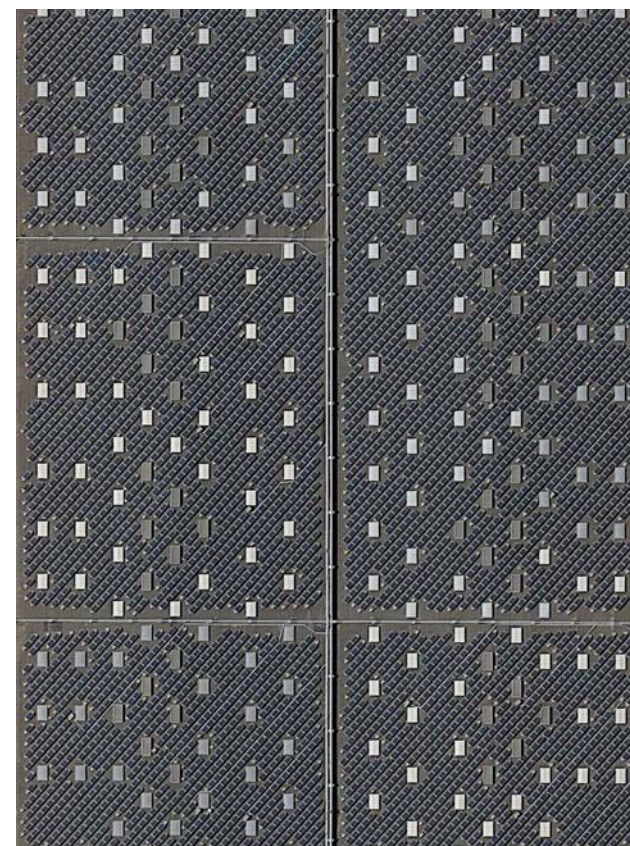


fig.42. *Carrefour* (Sèrie La 5ª Façana), 2018



fig.43. *Decathlon* (Sèrie La 5ª Façana), 2018

ren aquesta retícula que servirà per reordenar no només el paisatge sinó també el mateix caos de la meteorologia. Els llamps, sempre impredecibles, seran en aquest cas redirigits sobre la trama i ordenats paramètricament. Fins i tot la naturalesa més rebel acaba sent acotada.

En la meua obra trobem sovint la utilització de la trama ortogonal sobre una realitat caòtica. Una confrontació entre aquests dos mons formalitzada a través de la superposició d'aquestes dues visions. Per exemple en *Les Rues de París*, del que ja n'hem parlat prèviament en un anterior capítol, també es pot mirar des d'aquest punt de vista. Observant detalladament la imatge es percep que a part d'aquestes traces, hi ha una trama marcada directament sobre el terra (i no sobre la fotografia), que respon a diferents funcions. Una primera, pràctica: cadascuna d'aquestes imatges finals és al seu torn una unió de moltes fotos preses zenitalment de diverses parts del paviment. Per realitzar l'escanejat es necessitava definir el punt de cada una de les preses, que és el que indica la trama. Posteriorment també va servir per unir digitalment les imatges amb precisió, es necessitava una estructura predefinida que servia de referència. S'obté per tant una imatge final amb dues geometries superposades: la pròpia del

subjecte imperfecte de la fotografia (les traces del terra) i la de la retícula ortogonal dibuixada a terra. La retícula matemàtica que ens organitza l'espai i la geometria imperfecte que intentem analitzar, que intentem retenir, conèixer i posseir.

En el projecte "Qualdes Records" també es dona la superposició d'una trama i un subjecte bidimensional. En aquest cas, uns grafitis formats per una sèrie de petits quadrats negres que contenen uns QR que amb un lector permeten accedir a un vídeo. Aquest grafiti està disposat sobre un mur concret i el vídeo relacionat és una recopilació de tota la informació trobada a internet sobre aquell lloc. Com una espècie d'Aleph digital, que permet accedir a tota la història d'un punt concret. Aquí ens interessa la superposició de la trama dibuixada formada per quadradets negres amb el mur real. Una contraposició entre un element abstracte i un altre de real/imperfecte, que torna a formalitzar-se en la trama.

La col·lecció *La 5ª Façana* està feta a partir d'imatges tretes de Google Earth de les cobertes d'edificis industrials de grans marques. La imatge de les grans corporacions, sempre tan controlada, troba en aquestes fotos zenitals un forat per on descobrir-ne unes situacions no

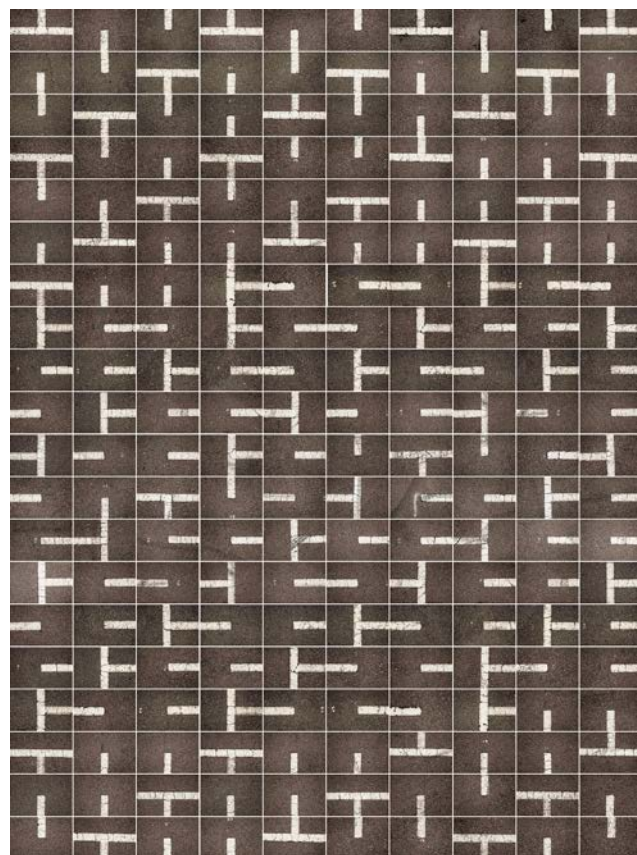


fig.44. *Vic* (Série Photo-Graphics), 2018

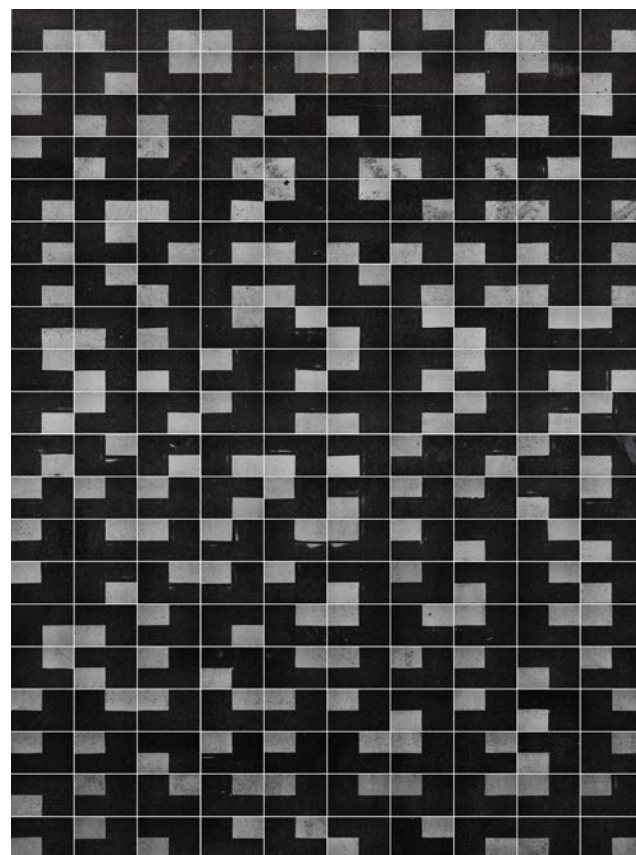


fig.45. *Amazon II* (Série Photo-Graphics), 2018

planificades. Els edificis corporatius oferint sempre una façana que forma part de la imatge de l'empresa, no van ser planejats per oferir també una imatge controlada en la seva coberta superior, ara completament accessible per tothom a través d'internet. En aquest cas el que ens interessa és la retícula que organitza tot l'edifici, que condiona finestres zenitals, respiradors i plaques solars. Tota aquesta trama, però, acaba distant de ser perfecte, i humitats, imperfeccions o certes decisions arquitectòniques que es creien irrelevantes pel projecte, acaben marcant les petites diferències que allunyen la trama de la perfecció. A la vegada, el fet de no veure'n els límits ni tenir cap referència d'altres elements dels quals en poguéssim conèixer l'escala, ens dificulta entendre de què es tracta, i fa que la imatge vibri entre un element figuratiu i una imatge abstracta.

També la retícula és central en el projecte Passatges. Com ja he comentat, l'obra planteja la dicotomia entre el món ideal i el món real. Per fer això es crea una trama de 10x20 fotografies de 10x15cm cada una, de manera que a partir de la juxtaposició d'elements teòricament iguals però a la pràctica amb petites diferències, posa en evidència la contradicció entre el món pur de les idees (unes línies abstractes) i un món real

i impur (el de la formalització física d'aquestes línies). Unes línies que podrien ser perfectes a causa del sistema mecànic precís que les realitza, l'homogeneïtat de la pintura utilitzada i del seu suport, però que finalment apareixen amb les seves imperfeccions, les seves complexitats i diferències i acumulen memòria en les seves traces. Cada foto emmarcant les realitats similars, però és a través de la trama es posen en evidència aquestes petites diferències.

En el projecte de la Cel·la Nòmada la retícula és també un element recurrent. Ja per començar en la pròpia distribució de la presó, cosa que s'acaba a reflectir en molts dels materials que allà he produït. Però també en el resultat final, a través de com l'estructura dipositada en l'entorn genera un punt neuràlgic que organitza el paisatge.

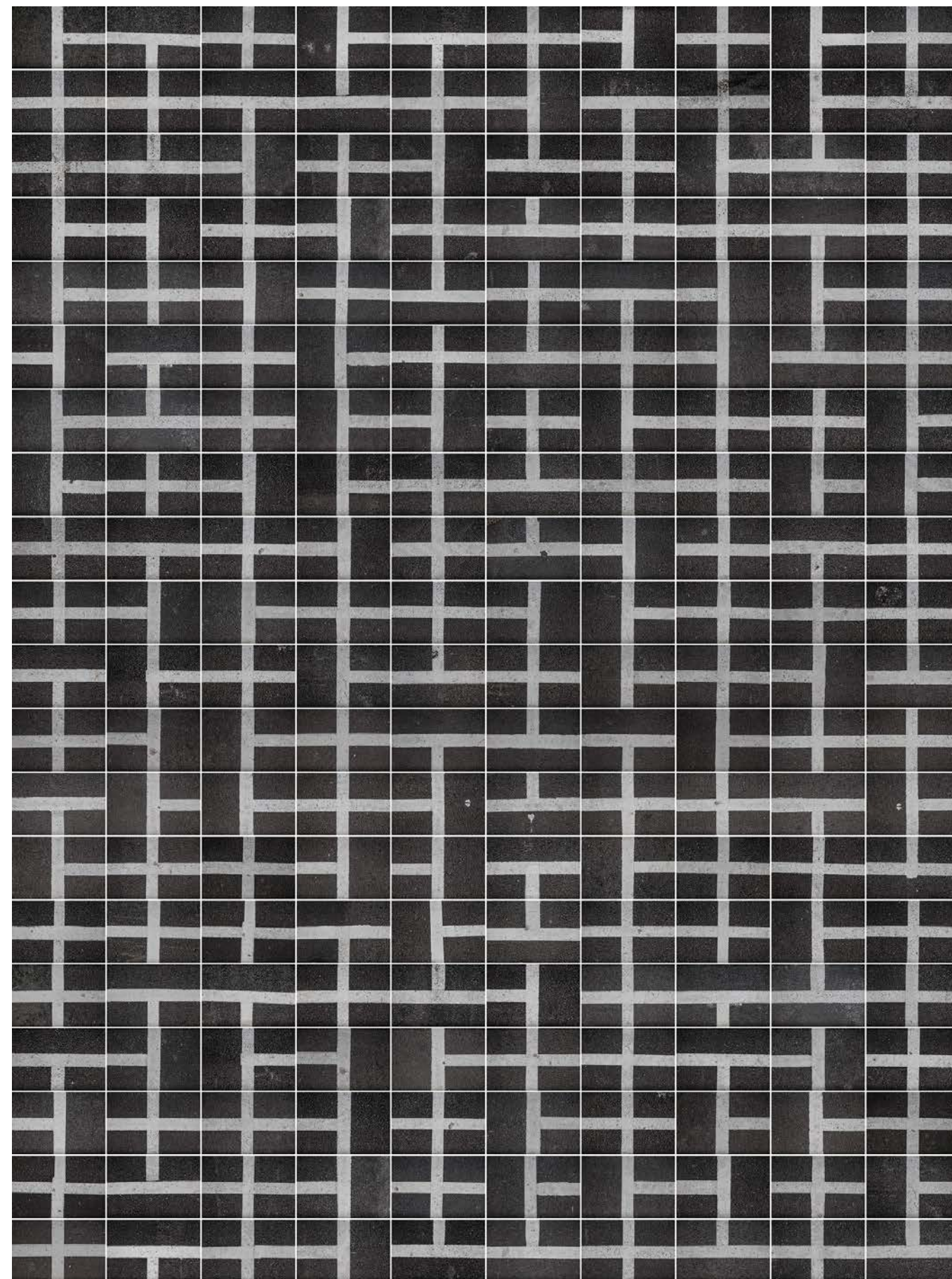


fig.45. *Amazon I* (Série Photo-Graphics), 2018

NÚMEROS I SÈRIES

*“De hecho, este procedimiento [la serialidad] penetró en el arte cuando sus antiguos órdenes trascendentales (Dios, la naturaleza prístina, las formas platónicas, el genio artístico) comenzaron a desmoronarse. [...] Tal serialidad no es evidente mucho antes de la producción industrial, que más que cualquier otra fuerza erosinó los antiguos órdenes del arte, especialmente la naturaleza prístina. [...] Este sucumbir a la serialidad es fundamental para la conversión del arte en abstracto”.*¹⁷

Hal Foster, *El retorno de lo real*

L'acumulació d'objectes, les col·leccions, sempre ha estat present en la meua vida, fins i tot abans de dedicar-me a la fotografia. Recollir objectes, normalment inútils, per formar conjunts de peces semblants i alhora diferents, el valor dels quals n'era, justament, la seva relació. De fet, la fotografia va ser una forma de continuar acumulant objectes que per la seva mida eren impossible d'emmagatzemar físicament. En oposició al fotògraf caçador, que usa la càmera com si fos una arma, apuntant a qualsevol cosa que es mou, i al fotògraf pescador, com es definia Cartier Bresson, que esperava pacientment que piquessin, la meua actitud es pot considerar

17. FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*, Ed. Akal, Madrid 2001, pag. 66.

18. *Ibid*, pag. sense numerar

de fotògraf recol·lector. Per mi, una de les utilitats de la càmera és la de recollir i guardar, per recopilar material. El que m'interessa en aquest tipus de muntatge no és tant cada foto en si, sinó el que se n'extreu de la seva comparació, el que es crea a través de la seva acumulació. Quan mirem un bosc tots tenim clar que està fet a través de l'acumulació d'arbres i plantes, però hi ha d'altres entitats de naturalesa més difosa, amb una distribució física que no ens permet de veure'ls tots alhora, que poden formar una nova unitat si se'ls classifica adequadament. El que m'interessa és crear aquesta unitat, crear aquest moment on es posen tots els elements unitaris de costat per poder percebre aquesta entitat superior que les engloba.

Aquest tema té evidentment molta relació amb el capítol anterior. Les trames de les quals parlàvem creen acumulacions d'objectes però aquí em vull centrar més en la relació entre els objectes que en la seva distribució o la seva relació amb l'entorn.

Sol Lewitt, del que ja hem parlat també en el capítol anterior, en un dels seus treballs més coneguts, *Variacions de Cubs Oberts Incomplets*, la

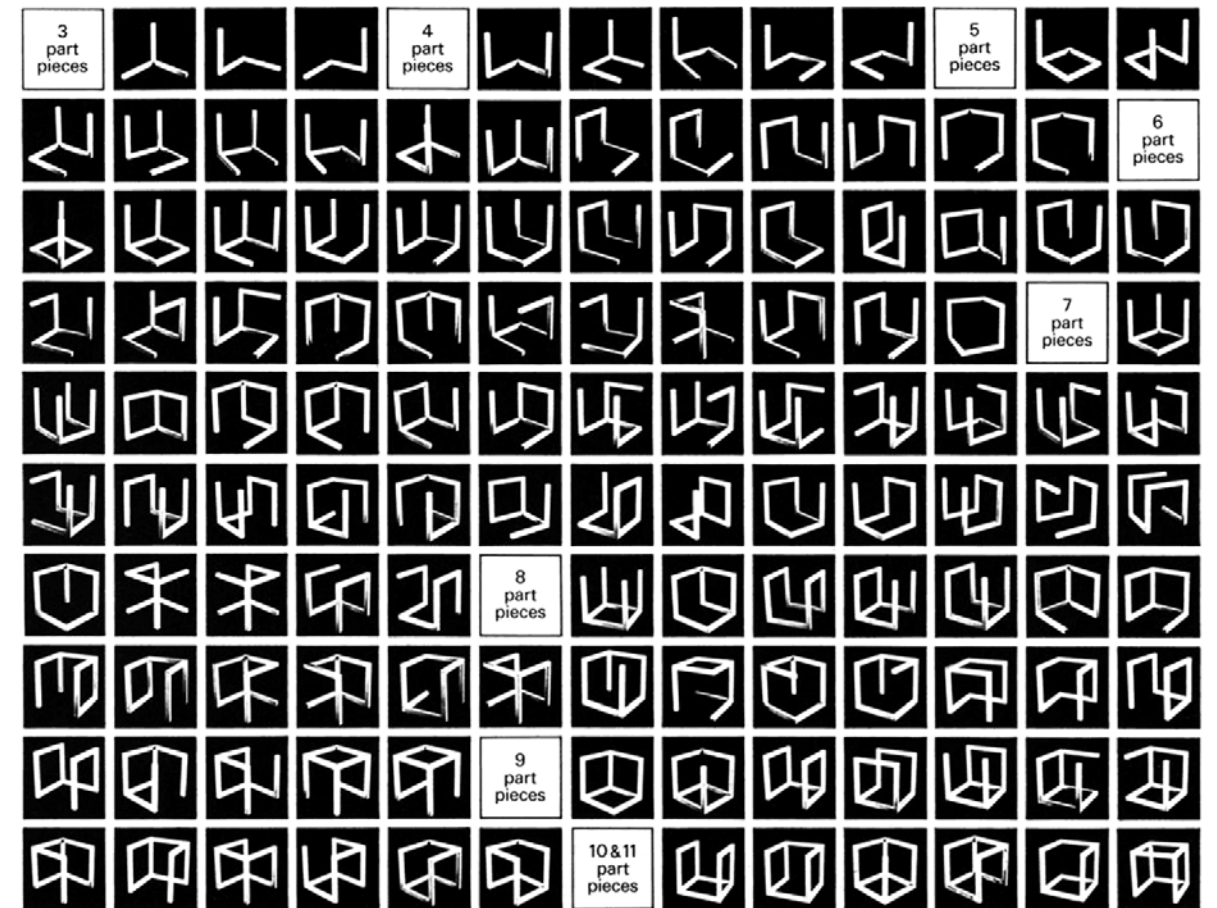


fig.46. Sol LeWitt, *Variacions sobre cubs oberts incomplets*, 1974

imatge ideal del cub complet es genera a partir d'una construcció mental que es crea després de la visió de les estructures parcials que ens mostra. Tal com comenta Goerge Stolz en el catàleg de l'exposició de Sol Lewitt a la Tecla Sala el 2003: *“De la misma manera que las fotografías sueltas de las primeras secuencias fotográficas se unían –gracias al fenómeno óptico de la persistencia de la visión en la retina- para crear el movimiento de las películas, en las obras seriales de Lewitt las “pistas de lo conocido” se enlazan mediante una especie de ‘persistencia del pensamiento’ destinada a recrear la idea escondida, si bien no ausente: una idea presente, que no representada”*¹⁸. Hi trobem per tant serialitat, elements que varien d'un a l'altre però mantenint una relació molt forma entre ells, i aquesta idea de concepte subjacent.

Bernd i Hilla Becher són uns autors de referència en la meua carrera professional com a fotògraf d'arquitectura i han configurat en bona part la manera d'aproximar-me visualment a la problemàtica arquitectònica. En aquest cas, però, m'interessa referir-me concretament a l'aspecte d'organització tipològica de la seva

obra i les presentacions en forma de conjunts de fotografies juxtaposades. Les seves imatges d'elements arquitectònics industrials són fetes seguint criteris fotogràfics bastant estrictes que permeten obtenir imatges formalment molt semblants entre elles i que funcionen com una col·lecció on cada fotografia varia només en petits detalls. Aquest aspecte genera un material sempre homogeni a través d'una llum difusa i sense ombres, un punt de vista llunyà, un enquadrament frontal, la mateixa estructura de l'element fotografiat que organitza la fotografia, i un fons neutre que permet descontextualitzar el subjecte. A partir d'aquestes imatges, els autors mostren en les seves exposicions, retícules amb conjunts de nou o quinze fotografies. Unes imatges que per un costat permeten aquesta catalogació enciclopèdica que busquen però per l'altre genera uns conjunts d'una gran potència gràfica. Com comenta la Susanne Lange al prefaci del llibre *Basic Forms*: *“Each typology strikes its own chord, developing into a symphony of seemingly endless variations on similar yet different themes and condensing into a fascinating score of graphic and sculptural form”*¹⁹. També comenta en el mateix text: *“The*

19. LANGE, Susanne. *“History of style- Industrial Buildings. The photographs of Bernd and Hilla Becher”*, en el llibre *“Bernd & Hilla Becher. Basic Forms of Industrial Buildings”* Shirmer/Mosel Munich, 2004, pag. 15

20. *Ibid*. pag. 15



fig.47. Bernd i Hilla Becher, *Serie Water Towers*, 1965-82

fies i a la seva distribució en retícula, de les que he parlat anteriorment.

Hans Eijkelboom també té un treball basat en la col·lecció d'imatges semblants. En la seva obra "People of the Twenty-First Century" retrata gent del carrer i els disposa en uns conjunts d'imatges on totes les persones vesteixen igual. La individualitat que mostra cada una de les fotografies es contradiu per l'homogeneïtat del conjunt. Cada u se sent únic però en realitat l'originalitat que intentem obtenir a través del vestit és una meta impossible en aquest món globalitzat. En un món de produccions industrials massificades l'originalitat és un propòsit difícil d'aconseguir. Allò que ens diferencia dels altres, que busquem a través de la personalitat, però també a través d'elements exteriors com la roba o el pentinat i que està a la base de la nostra identitat, és el que posa en qüestió aquest treball. Tot això té a veure justament amb l'obra dels Becher, on a partir de diferents obres arquitectòniques trobem un model subjacent que no pertany a cap d'elles en concret. Això que per l'arquitectura pot ser interessant, passat a les persones, és justament el que és dramàtic. El mateix autor, a través del nom de l'obra, es



fig.48. Hans Eijkelboom, *Arnhem, NL*, 14.45-15.45, 15 Nov 1996

posa en relació amb la famosa obra d'August Sanders "People of 20th century", de la primera meitat del s. XX. Sanders també fa una sèrie de retrats de personatges de la seva època, que ell classifica a partir dels seus oficis. En aquestes obres cada persona té la seva personalitat, vesteix d'una determinada manera diferenciada. La seva identitat li ve de la seva feina, el seu estatus social, a vegades de la seva família, però en tots els casos són sempre elements que defineixen però a la vegada els dignifica. En l'obra de Eijkelboom passa el contrari: no en sabem la professió, el seu estatus social ni res de la seva identitat. Només veiem la repetició de les seves vestimentes, que els converteix en persones anodines, en víctimes d'una societat homogeneïtzadora.

Penelope Umbrico també treballa amb l'acumulació d'imatges. En la seva obra "Suns from Flickr" fa una juxtaposició d'un número variable (depèn del lloc d'exposició, varia entre centenars i milers) d'imatges del sol tretes a partir d'imatges que la gent ha penjat a internet a través de la xarxa de Flickr. En aquest cas l'objecte fotografiat és el mateix, el sol, però cada presa parla no tant de l'objecte sinó de la persona que ha fet la fotografia. Un mateix objecte des de milers de punts de vista, cada un



fig.49. Hans Eijkelboom, *Amsterdam, NL*, 13.30-16.30, 10 Nov 2013

amb la seva història, i que acaba generant milers de versions diferents d'un mateix element. És expressar la fascinació del ésser humà pel sol a través de l'acumulació d'actes particulars que, juxtaposats, donen idea de la dimensió del conjunt.

També el treball de Herman De Vries, està a la vegada relacionat amb la trama i amb l'acumulació. Ja hem vist alguns exemples anteriorment, però hi ha algunes obres que tenen un caràcter molt més d'acumulació i sèrie que d'altres. Per exemple els que fa amb fulles d'una mateixa espècie que col·loca totes de costat. L'efecte és molt curiós perquè tot i que podem identificar-les totes com a pertanyents a una mateixa espècie, no n'hi ha cap d'igual. El fet de distribuir-les en forma de retícula i poder-les comparar totes, li dona aquest format d'anàlisi científic que permet posar en evidència aquestes diferències.

Una aproximació interessant al tema de les acumulacions és també la d'Esther Ferrer. En aquest cas les acumulacions no són d'objectes o persones, sinó de números, però el fet de fixar-se en els números primers fa que es generin tota una sèrie de patrons i geometries amb unes coherències internes remarcades per

21. *Ibid.* pag. 16

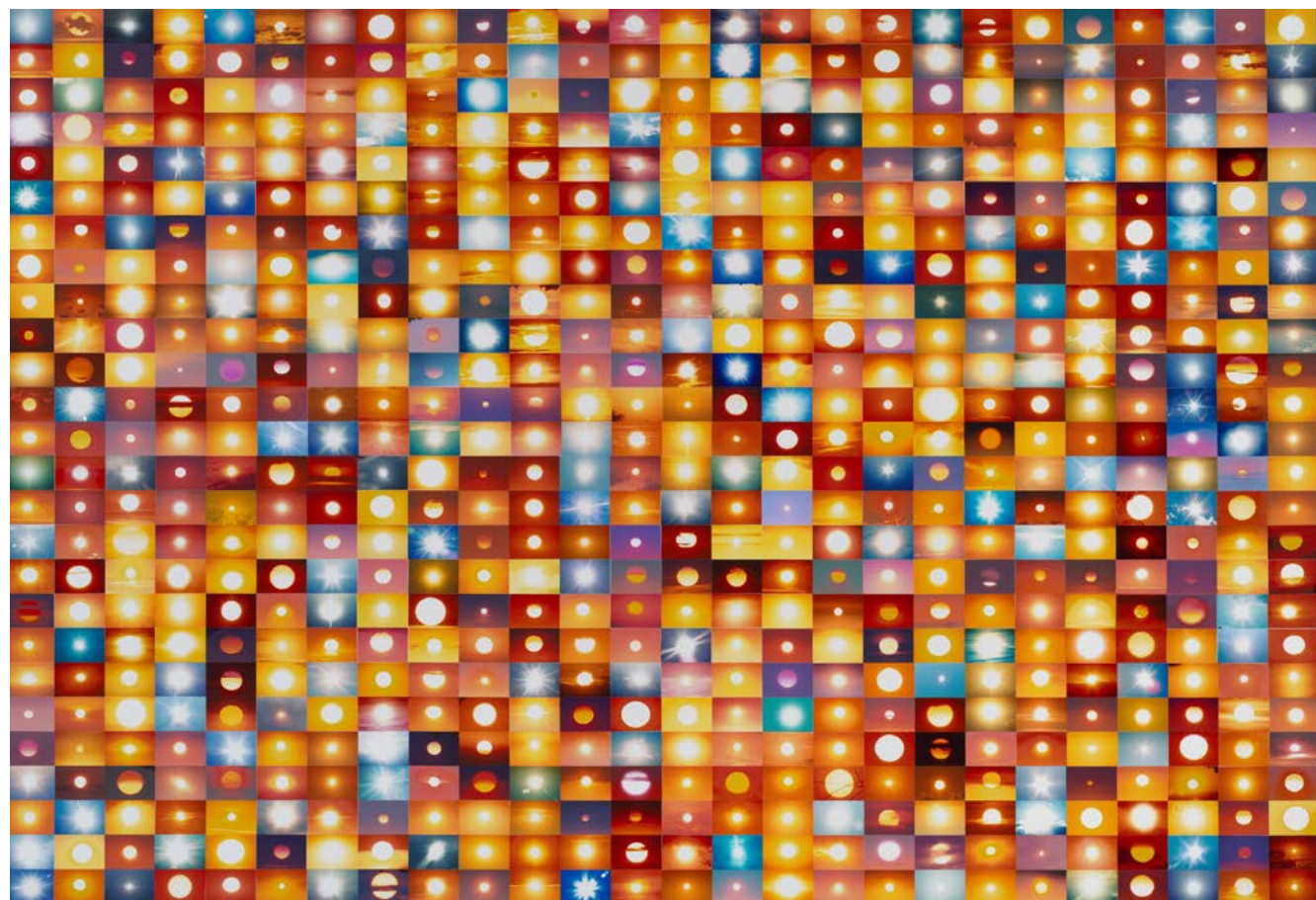


fig.50. Penélope Umbrico, *Suns from Flickr*, 2006

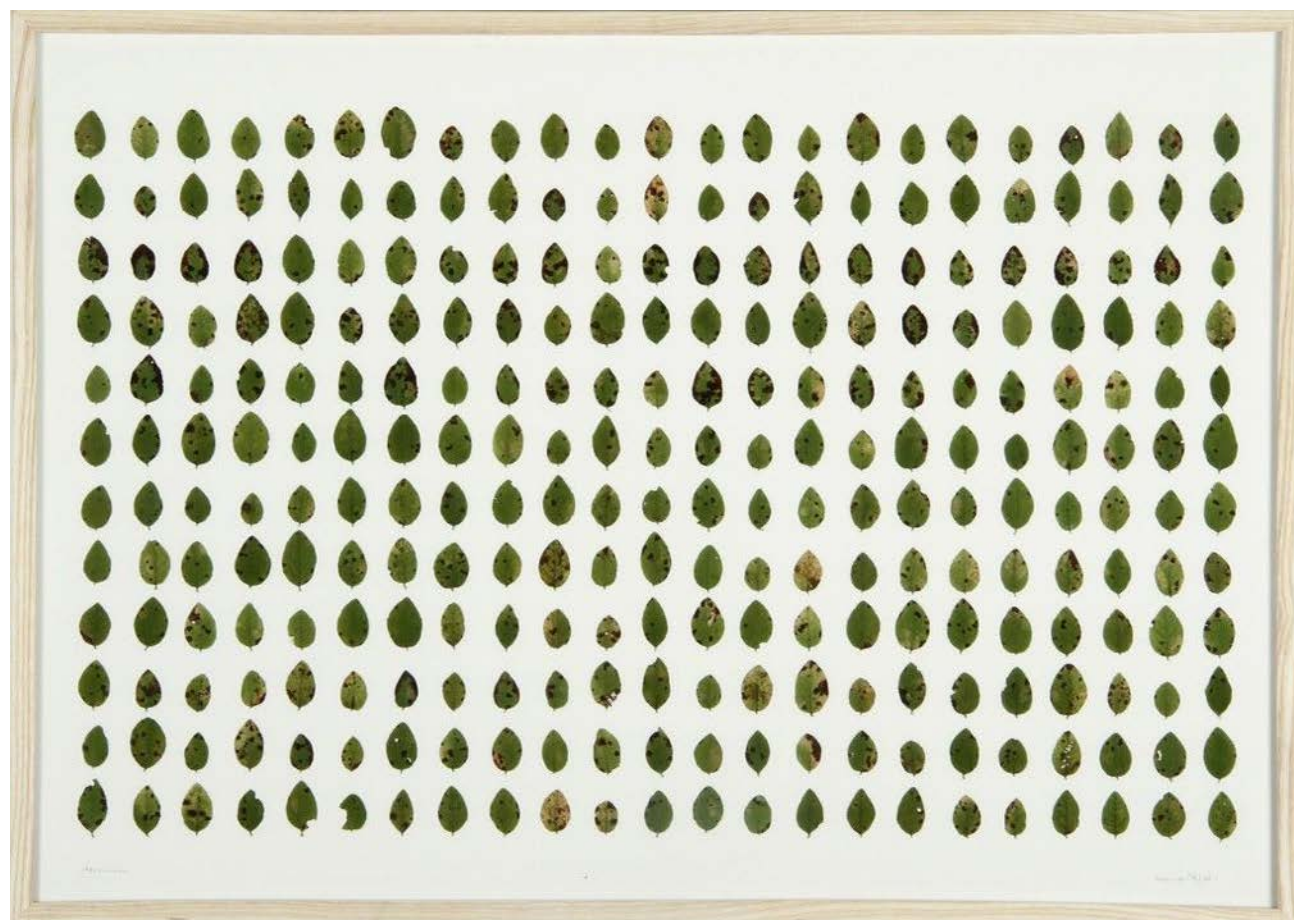


fig.51. Herman De Vries, *Vaccinium (collected hirschdelle)*, 2011

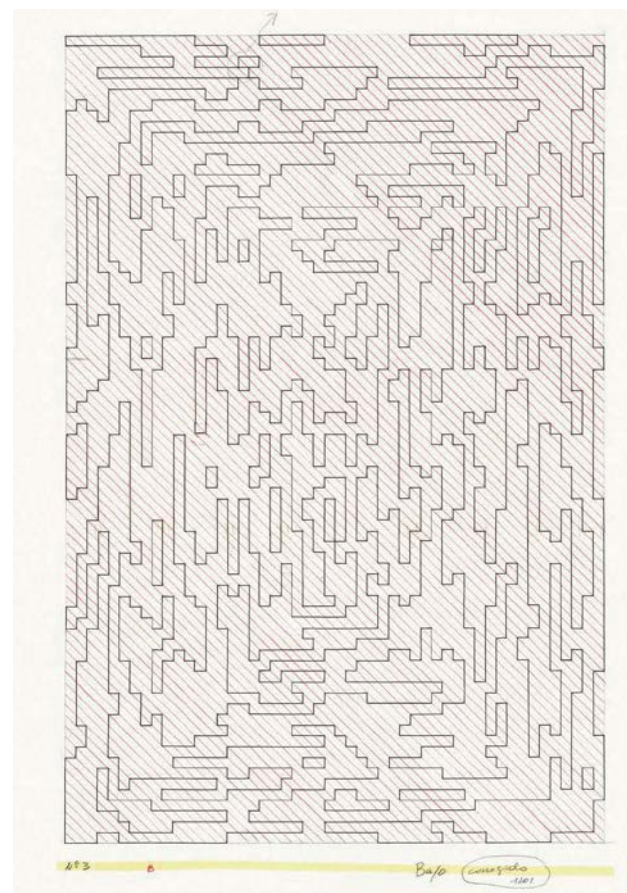


fig.52. Esther Ferrer, *Poema de los números primos*, 2006

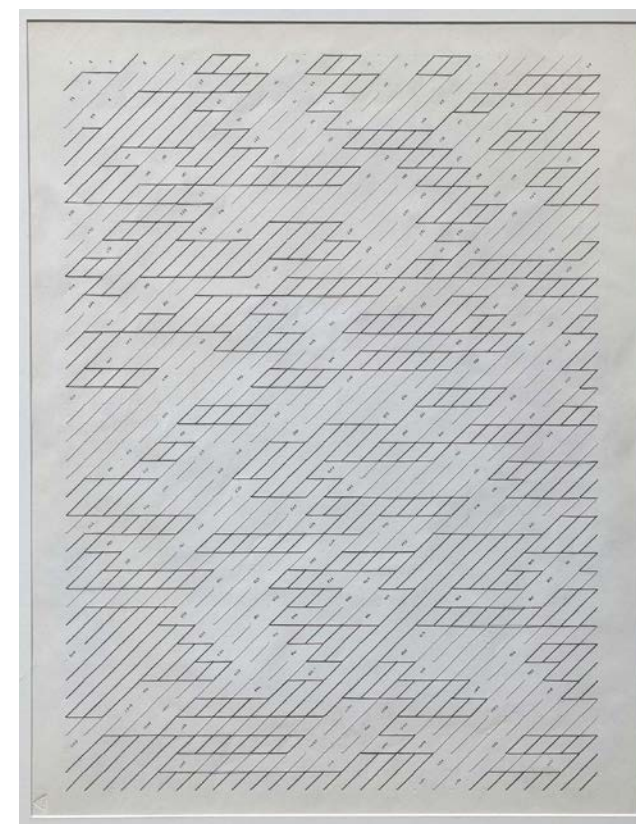


fig.53. Esther Ferrer, *Poema de los números primos (Díptico I)*, 1985-1986

l'aproximació gràfica de l'artista. Identificant els números primers dins d'aquestes seqüències genera uns grafismes que intenten posar de manifest aquest comportament secrets, aquestes coherències internes de les matemàtiques dels números primers. Uns treballs d'una gran sistematització que acaben generant imatges d'una gran potencia gràfica i d'una llibertat formal que es fa difícil pensar que siguin generats d'una forma tan científica.

En treballs anteriors també he tractat aquest tema. El projecte Passatges, del que ja n'hem parlat, també treballa sobre l'acumulació d'imatges semblants, repetitius, però no totalment exactes. Cada element fotografiat té microparticularitats, petites fissures, marques, diferències d'execució o d'envelliment, que fan cada imatge diferent i singular. Això permet dues lectures de les composicions finals: una de literal, on s'aprecien aquests detalls de cada unitat i entendre el seu origen de reproducció fotogràfic, i després una altra de més abstracta, que té a veure amb el conjunt, on cada element queda integrat en una nova lectura unitària. D'aquesta manera el conjunt produeix una nova imatge final que vibra entre una mirada figurativa i una d'abstracta. Hal Foster parla en un moment de la pròpia producció industrial de la imatge: "No obstante,

22 . *Ibid*, pag. 66-70

en el arte abstracto la serialidad sigue perteneciendo a la ordenación pictórica del motivo más que a la producción técnica de la obra [...]. No fue hasta el minimalismo y el pop que la producción serial se hizo coherentemente integrante de la producción técnica de la obra de arte. [...] De este modo, el minimalismo despoja al arte de lo antropomórfico y lo representacional no tanto mediante una ideología antiilusionista como la producción serial. Pues la abstracción únicamente tiende a superar la representación, a conservarla en su cancelación, mientras que la repetición, la (re)producción de simulacros, tiende a subvertir la representación, a rebajar su lógica referencial. (En historias futuras de los paradigmas artísticos, la repetición, no la abstracción, quizás se vea como la superación de la representación, o al menos como su más eficaz derogación). [...] Hoy en día, esta lógica de la diferencia y al repetición constituye en nosotros una segunda naturaleza, pero no era tan patente hace treinta y cinco años. [...] Sin embargo esta lógica estructuró el minimalismo y el pop: en el minimalismo es evidente en la tensión entre diferentes objetos específicos y el ordenamiento serial repetitivo; y en el pop en la producción de diferentes imágenes mediante procedimientos repetitivos (como la serigrafía)".²². A Passatges tenim aquesta doble coincidència, ja que tant l'ordenació pictòrica del



fig.54. *Serie Compressus*, 2009

motiu, com la producció tècnica de l'obra responen a aquesta idea de producció seriada. És a dir, per un costat estem fotografiant elements repetitius (les pintures dels passos de vianants), i per l'altra estem produint l'obra en si de forma mecànica i repetitiva a partir de la impressió en format 10x15cm estàndard, i la seva col·locació sistemàtica en forma de retícula.

També en altres treballs, encara que en menor mesura, aquest tema es present. En la sèrie *Compressions* també té un format que funciona a partir de l'acomulació. Les imatges sense ombres, zenitals d'un objecte que està disposat sobre un fons blanc per descontextualitzar-lo. Els animals aixafats a la carretera són documentats de forma sistemàtica per acabar generant una col·lecció de caràcter enciclopèdic d'objectes semblants. El nom llatí de l'animal seguit de "Compressus" ajuda també a ordenar tot el conjunt com a col·lecció.

I també en la sèrie *Monochroms*. Les façanes tapiades de les indústries de zones deprimides d'Estats Units, fotografiades completament frontals, sense cel, on el subjecte és completament opac (les portes i finestres estan tapiades) crea

també un conjunt d'imatges semblants entres elles. El que només varia d'una a altra és la distribució d'aquests forats i el color. El cromatisme dóna títol a cadascuna de les obres i s'especifica la seva referència en Pantone: Peach Puff P719C I, Green P336C, Black P7C, etc. Cadascuna de les imatges funciona unitàriament, és autosuficient i té una sèrie de complexitats i interessos però és molt interessant com treballen com a conjunt. Efectivament, les imatges, una al costat de l'altra s'evidencia la taca de color diferent que crea cadascuna. Com si fos un catàleg cromàtic i cada fotografia com un exemple de color.

En una presó com la Model tot està seriat, tot l'edifici és una gran acumulació d'elements repetitius disposats l'un al costat de l'altra. Les cel·les, els números de les cel·les, els passadissos, les portes, les llums, les baranes, els lavabos, les finestres... tot és una col·lecció que demana treballar d'aquesta forma acumulativa. Igual que en algunes de les obres que hem vist en aquest capítol, les cel·les emmarquen persones per tenir-les separades, controlades i dominades. Algunes de les obres realitzades giren al voltant d'aquestes reflexions.

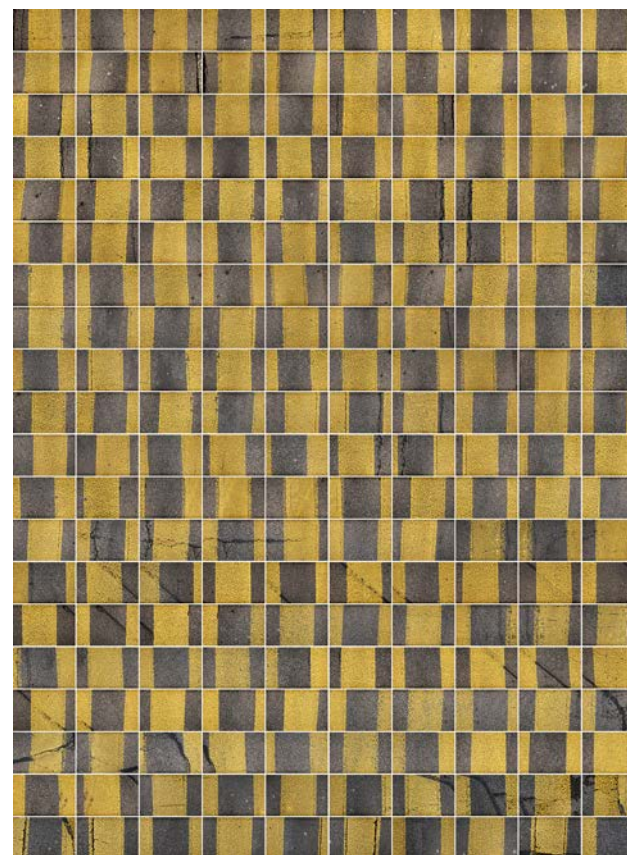


fig.55. *Passatges GN*, 2019

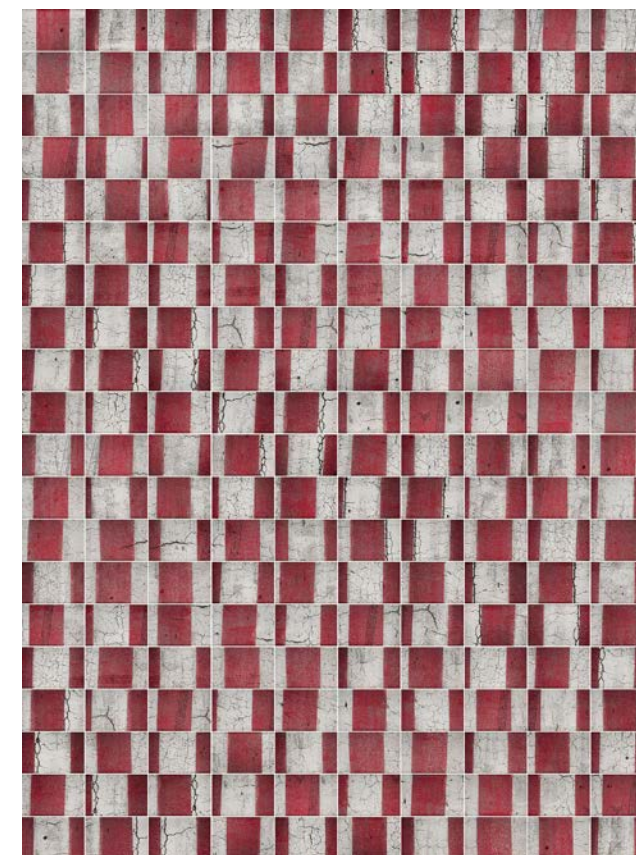


fig.56. *Passatges VB*, 2019



fig.57-62. *Serie Monochroms*, 2010

CALIDOSCOPIS I LA CONSTRUCCIÓ DE LA IMATGE

*“For Dibbets de subject, in the typological sense, is always a pretext for a transformation. In this the artist differs from many of his contemporaries, for whom photography is a purely indexal tool. What interests him in the final analysis is not establishing just how the image references the event, but rather how the event can contribute to the construction of the image: an attitude light years away from the critical/political agenda of the early seventies”*²³

Erik Verhagen, Jan Dibbets, *The Photographic Work*

La reflexió sobre la construcció fotogràfica és un tema recurrent en la meua obra. Podríem considerar que la fotografia, respecte d'aquest tema es mou entre dos pols oposats. Un primer pol presenta una aproximació més figurativa, on la càmera s'utilitza de forma indexal. Generant una finestra perspectiva, es traspasa cap a un altre món, cap a una representació d'allò fotografiat. Un trompe-l'oeil bidimensional que permet reconstruir un espai tridimensional en aquest marc fotogràfic seguint les normes del sistema perspectiu generades òpticament amb la càmera. Les imatges expliquen un espai,

comprensible tridimensionalment, i on per tant, la finestra perspectiva funciona com a tal, com a una finestra a un altre món. En l'altre pol hi ha una representació més abstracta. A partir la frontalitat amb l'objecte, l'eliminació de l'efecte perspectiu i la pèrdua del punt de vista, l'element fotografiat no apareix com un espai a l'altre costat de la finestra perspectiva, sinó que apareix com un objecte en la fotografia impresa i s'entén com un element autònom. Es tracta, per tant, d'una presentació i no d'una re-presentació, on la finestra perspectiva, per tant, queda anul·lada com a tal. Hi ha tota una sèrie de treballs en els quals utilitzo la càmera com un escàner, produint imatges planes que provoquen la pèrdua del caràcter de representació tridimensional de la fotografia. En altres treballs, a més, s'hi afegeixen altres recursos per potenciar aquest efecte.

En l'obra de Dibbets la construcció de la imatge també és fonamental. En treballar també amb fotografia, la seva recerca consisteix en trobar la manera de crear una abstracció a partir de la mateixa realitat. Ell ho explica així en una entrevista amb Georg Jappe: *“I think that nature can embody an abstract superior to the one Cézanne*



fig.63. Jan Dibbets, *Big Comet 3°-60° Sky-Land-Sky*, 1973

*ne and Mondrian imagined. Cezanne could not think without nature, Mondrian could not think without the vertical and the horizontal. In each of them something was missing. In Cezanne what's missing is abstraction, and in Mondrian, reality. The two can be made to coincide: if you set reality and abstraction no longer in parallel, but on the same plane, it becomes possible. That's never been worked on. Cezanne made an abstraction of reality and Mondrian made a reality of abstraction. [...] There's a higher solution than those of Cézanne and Mondrian: to demonstrate that reality is an abstraction.”*²⁴ A partir d'aquí, podem veure en tots els seus treballs fotogràfics una recerca de mecanismes que li permetin, sense desistir de treballar amb fotografia que és el que el lliga a la realitat de la qual ell parla, poder realitzar noves realitats abstractes.

És en la sèrie Duch Mountain però sobretot a Horizon Land i Comet Horizon, on aquest tractament de la fotografia arriba a un punt culminant. A Comet Horizon, per exemple, la fotografia està tractada ja totalment com un element gràfic. S'aprofita una sèrie de fotogra-

fies de l'horitzó fetes amb una seqüència d'inclinacions progressives, duplicades i oposades per generar una construcció final on, sense perdre l'origen del subjecte fotogràfic, es crea una nova imatge abstracta. La imatge final, en forma de bri d'herba, el material original serveix com a element constructiu d'aquest nou conjunt gràfic. D'aquest element inicial n'obté una línia (la de l'horitzó) i unes textures/colors, la del verd dels camps i del blau quasi blanc del cel, que és els que utilitza per muntar la seva obra. *“The Comets sum up (Dibbets') primary idea about nature, photography and abstraction: a synthesis in which the conflict between visual and conceptual is boldly led to a perfect solution”*.²⁵

També Sean Scully, de qui ja hem parlat abans, té tota una reflexió sobre la relació entre la imatge real, la imatge abstracta i la construcció de l'obra. En les pintures de Scully, encara que el resultat sigui abstracte, sempre mantenen algun tipus de relació amb el món real. De fet, ell quan explica la seva obra, fa referència a elements reals: *“I use rows of stacked stripes and lines to make my paintings because that is the visual urban language that surrounds me every hour in*

23. VERHAGEN Erik, *Jan Dibbets, The Photographic Work*, Leuven Unbiversity Press, 2014, pag. 65

24. *Ibid.* pag. 9

25. *Ibid.* pag. 84

26. SCULLY Sean, en el llibre de David Carrier *“Sean Scully”* Thames & Hudson, London, 2006, pag. 61

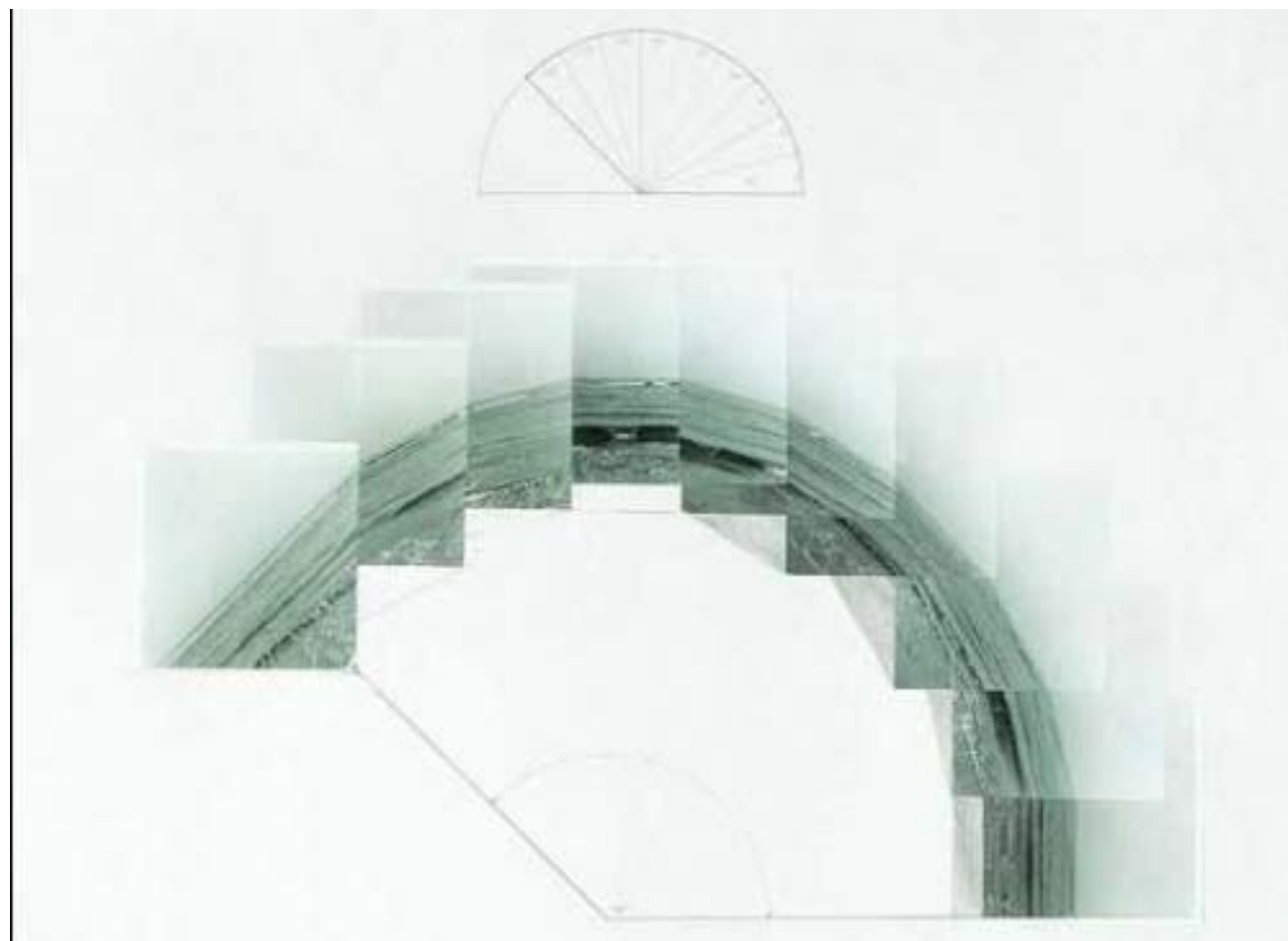


fig.64. Jan Dibbets, *Reconstruction Sea 0°-135°*, 1972

the city. To my mind it is absolutely vital to make art that is urban, since it is always in the most extreme urban situations that human nature collides with its own consequences”²⁶. És una abstracció que no es refereix a un món utòpic i ideal, sinó a un món real i imperfecte. Però sobretot ens interessa la seva visió del que és fer una fotografia (ja n’hem vist abans uns exemples) i la necessitat que surt a partir d’aquí de fer alguna cosa més, de construir una imatge. “Lo que nos lleva al segundo gran problema que la fotografía plantea a un pintor como Scully: el que se deriva de la idea de que el acto de fotografiar representa una especie de robo visual. “La diferencia entre la pintura y la fotografía es la que existe entre hacer y tomar” —afirmó recientemente— ‘la fotografía equivale a comparar la realidad. Esta puerta está en mi imagen pero no me pertenece. Las cosas que fotografio no son mías’. Si la pintura representa un proceso de construcción, capa sobre capa, de una imagen, un acto prometeico de creación de algo a partir de la nada, tomar una fotografía puede en cambio contemplarse como algo fácil hasta el delito: apuntamos la cámara, apretamos el

botón, y ya está; no nos ensuciamos las manos”.²⁷ Aquest tema és fonamental per entendre l’evolució de les meves sèries anteriors fins a les últimes construccions fotogràfiques realitzades. Un sentiment semblant és el que m’ha fet voler anar més enllà del fet de només “prendre” fotografies “sense embrutar-me les mans”. No tant per la sensació d’apropiació inadequada, sinó del fet de no estar construint res de nou, de no estar realitzant aquest “acte prometeic de creació”. En el cas de Scully, a través de la pintura regenera tota aquesta informació sobre la ciutat. En el meu cas, la forma que he trobat per anar més enllà és, per una banda, allargar aquest procés de la presa de dades, convertir-lo en alguna cosa més que un clic, i també, fonamentalment, acabar treballant amb aquestes fotografies com uns elements gràfics amb els quals construir (ara sí), a través de l’acumulació i l’estructura geomètrica, una nova obra.

També David Hockney té tota una recerca per intentar ajustar la forma de mirar als instruments fotogràfics dels quals disposem. A partir de diferents moviments de la càmera i la disposició de

27.FINEMAN Mia *Entre el hacer y el tomar: Las fotografías de Sean Scully*, en el catàleg de la exposició “Sean Scully. Fotografías” Galería Carles Taché. (pàgines sense numerar)

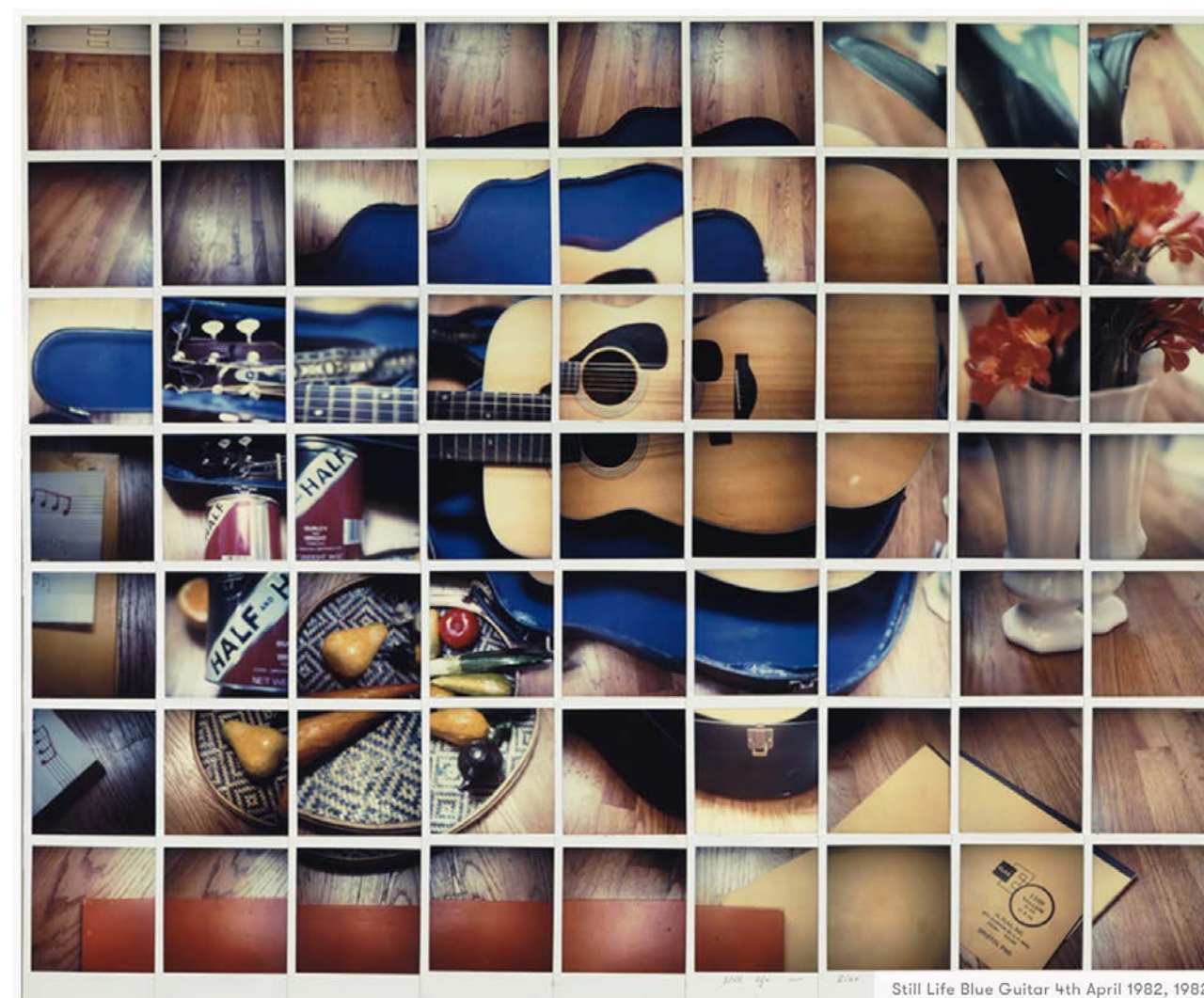


fig.65. David Hockney, *Still Life Blue Guitar 4th April 1982, 1982*



fig.66. David Hockney, *Sunday Morning Mayflower Hotel NY, 1982*



fig.67. Andreas Gefeller, *Untitled (Panel Building 2)*, 2004

les fotografies en forma de collages, fa diferents aproximacions al que podria ser la nostra forma de mirar, intentant superar l'efecte perspectiu inherent a la càmera fotogràfica. Hockney sempre havia sigut escèptic a poder treballar directament amb la càmera sense més: “*I mean, photography is all right if you don't mind looking at the world from the point of view of a paralyzed Cyclops - for a split second. But that's not what I like to live in the world*”²⁸. Però a través de les composicions de Polaroids, aconsegueix crear unes imatges que tenen la sofisticació de les pintures cubistes, però realitzades de forma contemporània amb una càmera fotogràfica. A partir de moure el punt de vista en cada imatge i anar fent una espècie d'escanejat subjectiu del subjecte fotogràfic, acaba generant una imatge final composta de moltes imatges. La definició és fotogràfica, però no respon a un sol punt de vista, tal com havien fet en el seu moment els pintors cubistes. En aquest cas, a més, reapareix el tema de la trama que havíem tractat abans, generant un altre cop uns petits nínxols independents que prenen sentit quan es posen en comú.

La seva recerca en un cert moment es va

28. HOCKNEY David, web de l'artista.

29. *Ibid*

concentrar justament en sortir de la finestra fotogràfica: “*It was an attack on perspective- it was all about the spectator's being in the picture, not outside it- an attack on the window idea, that Renaissance notion of the painting's being as if slotted into a wall, which I'd always felt implied the wall and hence separation from the world*”²⁹. Els seus collages fotogràfics són la resposta a aquestes inquietuds. Intentar incorporar la memòria, les diferents posicions i observacions en una sola imatge el van portar a generar aquestes noves aproximacions fotogràfiques.

Andreas Gefeller és un altre artista que ha intentat generar noves mirades amb la càmera fotogràfica com a instrument. En el seu cas, a partir de la voluntat de realitzar planimetries fotogràfiques, és a dir, plantes, sostres o seccions d'edificis i espais que mostressin en vertader valor la dimensió dels espais fotografiats. A través de la construcció d'un instrument que li permetia subjectar la càmera a una distància d'uns dos metres de forma constant sobre el terra, i a partir d'uns rastreigs sistemàtics de les superfícies a fotografiar, aconsegueix fer unes fantàstiques reproduccions bidimensionals de plantes d'edificis. El resultat són unes imatges

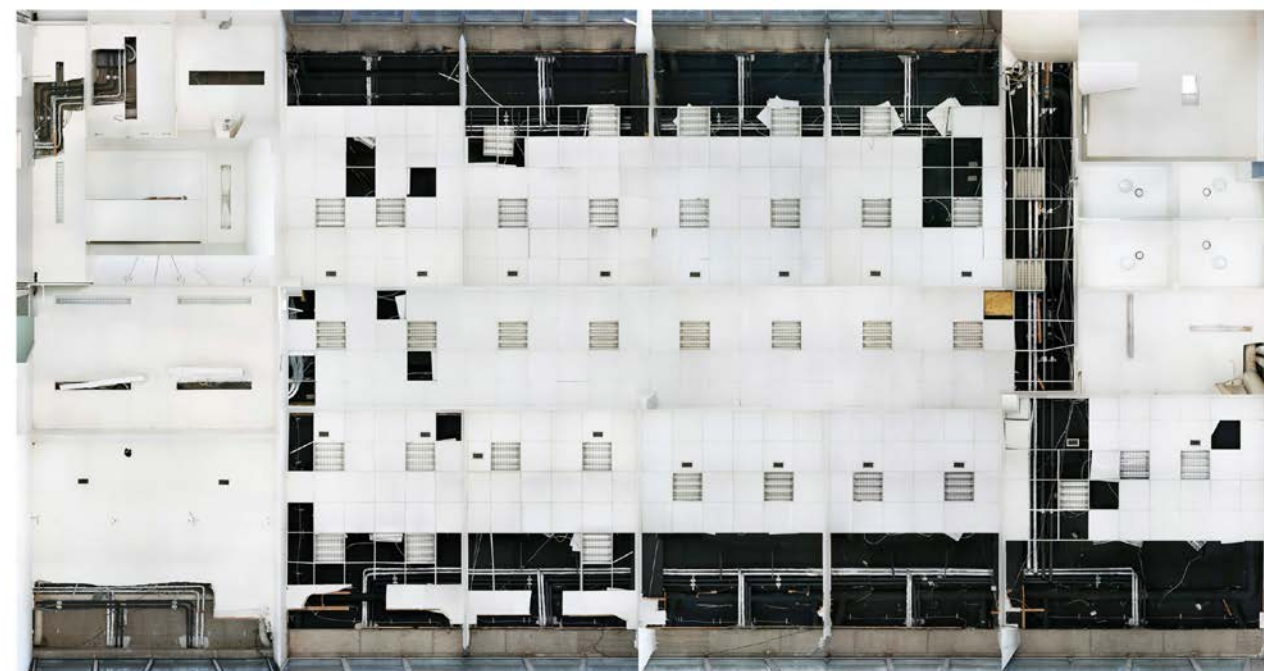


fig.68. Andreas Gefeller, *Untitled (Ceiling 3)*, 2006

a la vegada reals i abstractes, que mostren un punt de vista impossible, però que són completament comprensibles. Una imatge que es podria acostar a una certa forma de mirar un edifici (bastant arquitectònica, certament), però que no està basada en un sistema perspectiu estàndard.

En els meus treballs anteriors, també utilitzo d'alguna manera alguns d'aquests recursos. A “Les Rues de París”, per exemple, les imatges finals, es construeixen a partir de diverses fotografies de molta resolució unides, fet que permet imprimir les imatges en gran format i amb molta alta definició. La definició i les grans dimensions (200x100cm), combinades amb la frontalitat del subjecte, mostren l'obra com pròpiament un objecte susceptible de ser observat de tant de prop com es vulgui sense poder-ne percebre el seu origen fotogràfic. En una segona sèrie de “Les Rues de París” es ressegueixen amb la càmera fissures en les voreres i es reconstrueixen les línies deixant en blanc la resta de paper en la impressió final. El fet d'haver realitzat un collage amb totes aquestes imatges tan matèriques afavoreix la pèrdua de l'efecte de la finestra perspectiva. La imatge final és tan ambigua que fa dubtar del seu origen, ja que tant pot semblar una fotografia o

un gravat. La negació de la finestra fotogràfica també és present a Monochroms. Les imatges responen a aquests criteris desgranats fins ara: frontalitat, planeïtat, absència de cel, etc. En aquest cas, a més, s'hi suma la informació que aporta el mateix subjecte fotografiat. Les finestres i portes, totes tapiades, funcionen com a metàfora de la impossibilitat de mirar a través de la finestra perspectiva. La mirada queda bloquejada en la superfície d'aquesta façana, i no es podran travessar ni les finestres tapiades ni la finestra de la mateixa fotografia.

Però sobretot a Passatges és on veiem més clarament aquesta evolució. Les fotografies són preses frontalment al pla que representen, de manera que generen imatges completament planes, sense profunditat, on es perd l'efecte perspectiu de la càmera. Són imatges que es podrien haver escanejat o produït amb algun sistema de transferència directament aplicat sobre la superfície treballada (tipus gyotaku o frottage). Cada fotografia està presa amb les mateixes característiques a l'hora de plantejar-la, realitzada de forma sistemàtica, però des d'un lloc diferent, que ha requerit cada vegada un desplaçament i una nova observació. En el seu conjunt el punt de vista s'esvaeix. El protagonista no és l'observador, ni el fotògraf, que fixa

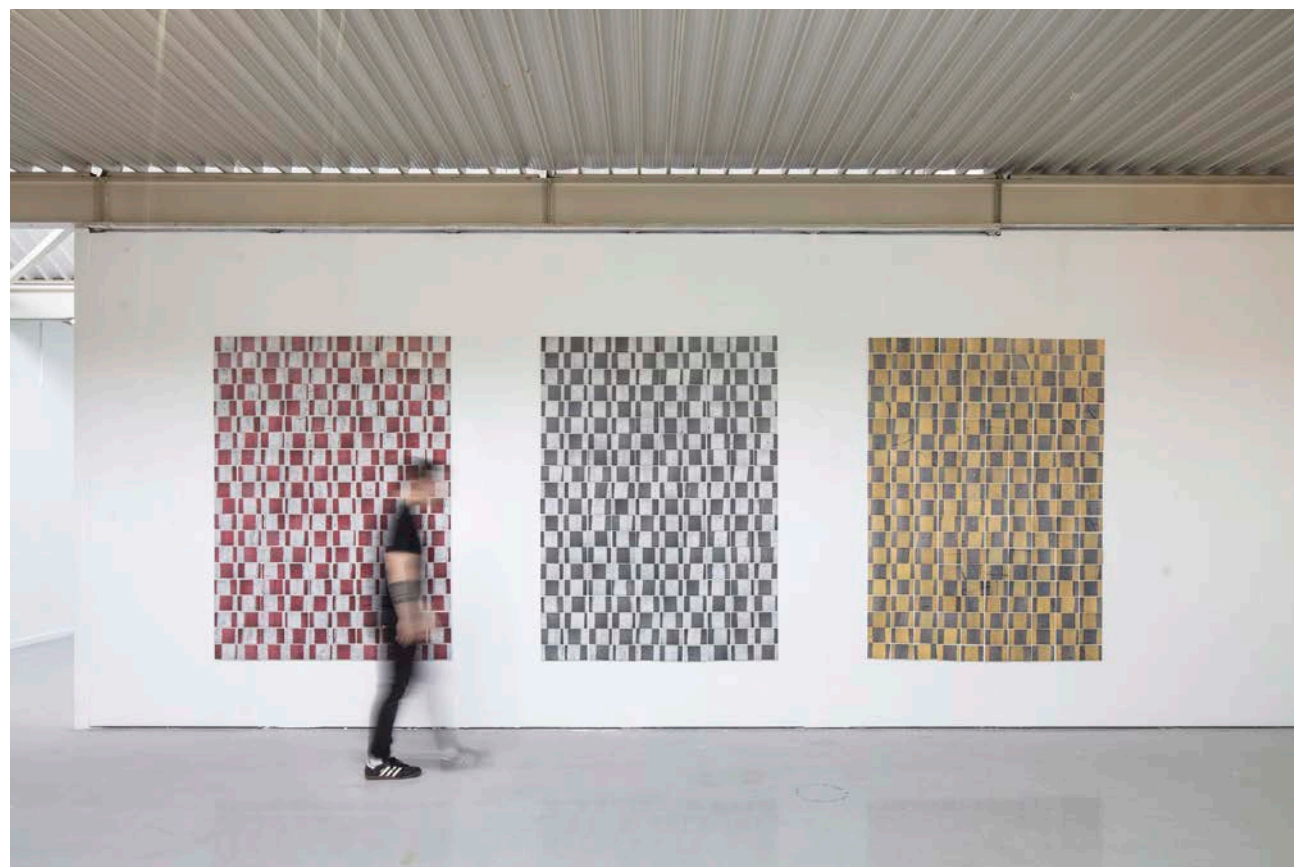


fig.69. Triptic *Passatges* a la Sala Miró de Belles Arts de Barcelona, 2019

el punt de vista, n'és el centre sinó l'objecte en si. La realitat s'ordena en funció de les mateixes característiques dels elements representats. Mantenint la planeïtat i la frontalitat en la imatge final, sense deformar-la perspectivament es produeix una transposició gairebé literal. Esdevé una proposta que intenta separar-se del sistema perspectiu com a mètode de representació de la realitat, tot i utilitzar el dispositiu per excel·lència del sistema perspectiu: la càmera fotogràfica. Se substitueix l'observador pel mateix element descrit i es col·loca com a protagonista de la imatge fotogràfica. El sistema, per tant, es basa en les mateixes característiques de l'objecte i acaba presentant-lo de nou, deslligat del seu context, tant espacial com temporal. Un objecte fotogràfic que escapa del lloc i del temps.

Es tracta doncs d'una imatge que no es realitza amb un sol clic, que no recull una fracció d'unes dècimes de segon, sinó que en la seva pròpia execució s'allarga en el temps. La presa de dades (la realització de les fotografies) i la seva posterior organització (la composició final) requereix un temps i un treball que retorna la fotografia a un procés artesanal. No en relació amb la utilització de tècniques antigues, sinó en el sentit d'acumular temps en la mateixa obra. Com un teixit, com una edificació, com una peça

ceràmica o com una cançó, aquesta composició es va trenant, es va construint, es va girant, es va ritmant, organitzant-ne els ordres interns. Recorrent a un sistema d'acumulació de petites unitats semblants i a una certa organització entre elles, aconsegueix generar un conjunt on reverbera aquesta tradició expressada de múltiples formes i en molts diferents àmbits al llarg de la història.

*"La labor del artesano procede con un ritmo constante al moverse sus manos al unísono con su respiración y tal vez con los latidos de su corazón. No es de extrañar que el producto que esculpe o pinta esté imbuido de este espíritu de un ritmo viviente, esta marca del artesano que Ruskin nunca dejó de exaltar por encima de la "desalmada" perfección de la máquina"*³⁰
E.H. Gombrich, *El Sentido del Orden*

Aquí doncs, hi ha una evolució sobre els projectes anteriors, ja que no només s'elimina aquesta possibilitat de lectura tridimensional de la fotografia, sinó que a partir de la seva acumulació (com ja hem explicat anteriorment) es construeix una nova obra. Les dues-centes fotografies disposades una al costat de l'altra són utilitzades com a peces gràfiques. Hi ha una sèrie de relacions entre elles, potenciada



fig.70. Triptic *Passatges* a la Sala Miró de Belles Arts de Barcelona, 2019

per aquest aspecte gràfic que les uneix, que genera una lectura conjunta que construeix la nova obra.

D'una manera similar, en el treball sobre La Model, van sorgir una sèrie de projectes que d'alguna forma són una evolució de tot això. Podríem dir que contenen aquesta eliminació de la finestra perspectiva i per altra banda el caràcter constructiu de la imatge. Intentar crear imatges on sigui la pròpia estructura reticular de les cel·les, l'estructura panòptica del conjunt de les galeries, o l'acumulació d'elements, la que organitzi la imatge.

30. GOMBRICH Ernst, "El Sentido del Orden" Ed. Debate, pag. 11

PROSPECCIONS

METODOLOGIA

Aquest projecte surt arran d'un encarreg professional que rebo l'any passat per anar a fotografiar la presó Model. Un cop allà i després de la fascinació inicial produïda per l'edifici en si, el record de la història del meu avi estant pres a La Model m'encurioseix.

Posteriorment comentant-ho amb la família la meva mare em mostra uns llibres que el meu avi havia tingut estant a la presó i on es marca les cel·les en les quals havia estat. La 398 i la 409 de la Galeria 4.

En una segona visita a la presó, i ja preparat amb el material de treball, aconsegueixo entrar en les cel·les on havia estat el meu avi. L'emoció és forta i començo a documentar de diferents maneres tot el que allò em suggereix. Fotografies, dibuix, vídeo, qualsevol tècnica és bona si em serveix per poder captar l'essència d'aquest reencontre. La cel·la, en totes les formes possibles, la galeria i també la presó en general.

En una tercera visita i ja amb les idees més clares del que vull, acabo certes obres que havien quedat només plantejades o incompletes, generant tot el cos d'obra que es pot veure en aquest apartat "Prospeccions".

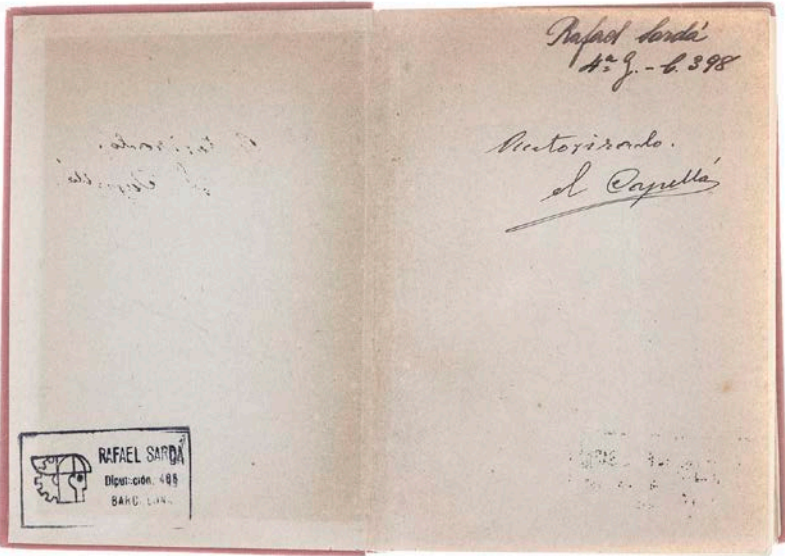
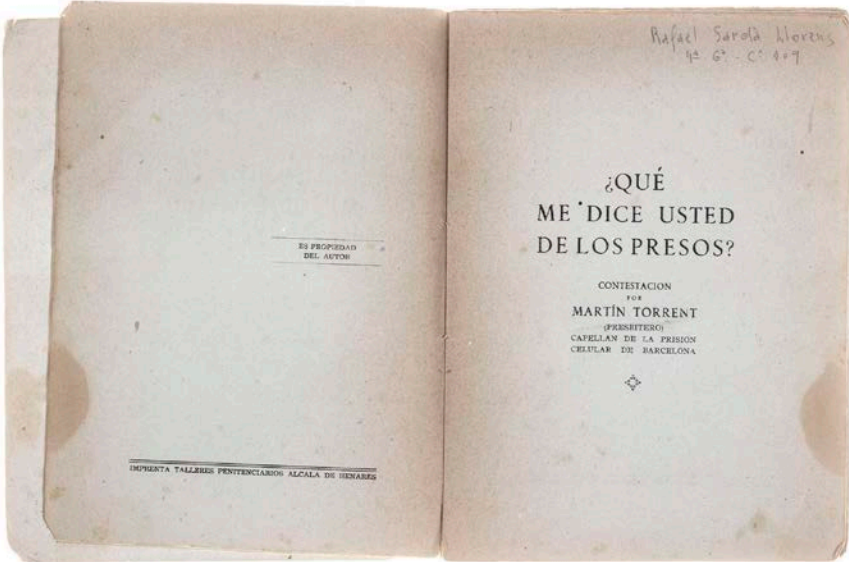
Un cop obtingut aquest material, però, sembla que falta alguna cosa. Totes aquestes obres són interpretatives, expliquen un lloc existent, són

recerques en el passat. Tinc la necessitat d'anar més enllà, de fer una obra propositiva, que generi alguna cosa nova. Algun element o acció que faci tancar d'alguna manera aquest capítol, que aquest reencontre no es quedi només com una visita al passat. Una acció que em permeti alliberar aquestes memòries allà enclaustrades i ventilar tota aquesta història del meu avi, una acció en certa manera catàrtica.

D'aquí sorgeix la idea de reproduir a escala 1:1 l'espai de la cel·la, però en una estructura lleugera i transportable que em permeti endur-me-la lluny d'allà, en espais oberts i naturals.

Entrem aquí en la segona fase del projecte. Primer disseny i elaboració de l'estructura de forma que sigui plegable i transportable. Després la seva ubicació en indrets naturals, i la documentació de l'acció.

La metodologia es desenvolupa doncs mitjançant la cerca i recopilació de fonts d'informació de diferents característiques, recollida de dades, anàlisi, estudi de cas i instruments que indaguen a través de conceptes i processos de produccions transversals. Tot això genera un cos d'obra molt heterogeni, format per la pròpia estructura, però també dibuixos, plànols, fotografies, vídeos, tant de la presó i la cel·la, com de les ubicacions de l'estructura en els espais naturals.



PRELIMINARS

El meu avi, Rafel Sardà i Llorenç va formar part del POUM (grup polític de caràcter comunista marxista leninista fundat l'any 1935). Durant la Guerra Civil lluità en el bàndol republicà en el front de l'Ebre i un cop acabada la guerra s'exilià a França, on ben aviat acabà al camp de concentració d'Argelès. Després de trobar una feina que li permeté sortir del cap i treballar un temps a França, va tornar d'incògnit al país per ajudar als aliats de la segona Guerra Mundial. La seva tasca consistia principalment a ajudar als aviadors aliats (molts d'ells anglesos) que havien caigut en territori francès ocupat a retornar als seus països via Espanya i Portugal. Però també havia passat jueus que fugien dels territoris ocupats i havia passat armes a través de la frontera fent-se passar per excursionista. Finalment un dia a Barcelona fou detingut i sense judici fou portat a La Model, on restà el primer mes incomunicat i sense saber què seria de la seva vida.

Va estar empresonat uns tres anys. Un primer any bastant difícil, però els dos següents, a conseqüència de la situació política internacional

que afavoria els interessos dels aliats, el tracte que va rebre va ser menys dur.

El tarannà del meu avi va fer que mai ens expliqués massa de la presó, però que sempre que en parlava era traient-li ferro a la qüestió i recordant-ne només anècdotes còmiques o si més no, explicades de forma còmica. Durant aquell període va aprofitar per estudiar, va aprendre llatí i anglès, sabem que es va estar cartejant amb la seva futura dona (i àvia meva) i que les amistats que va fer allà van ser molt fortes i duradores. Ell estava a la Galeria 4, dedicada als presoners polítics, i segurament això va fer que l'ambient fos bastant decent i inclús interessant.

Un cop va sortir de la presó es va casar i ben aviat van tenir les seves dues filles. La meva mare sempre recorda els caps de setmana a la muntanya o al mar, però lluny de la ciutat a respirar aire net. Feien sovint càmping i amb el temps van aconseguir compra-se un petit vaixell. Recordo al meu avi dir que el que li agradava de navegar era la sensació de llibertat.

Finalment un apunt sobre la nomenclatura d'aquests treballs. En alguns d'ells apareix un subtítol i un text inicial relacionat amb la cosmogonia wagneriana. Això és amb la voluntat de crear una música de fons on emmarcar el record del meu avi. La seva afició a l'òpera i concretament a l'obra de Wagner fa que algunes de les seves accions, vistes amb aquest marc, adquireixin un to èpic i transcendental amb què m'agradaria recordar-les.

ARCHIPELAGS DE LA MEMÒRIA

(Das Rheingold / L'anell d'or)

Grafit sobre paper seda
9 papers de 90x60cm

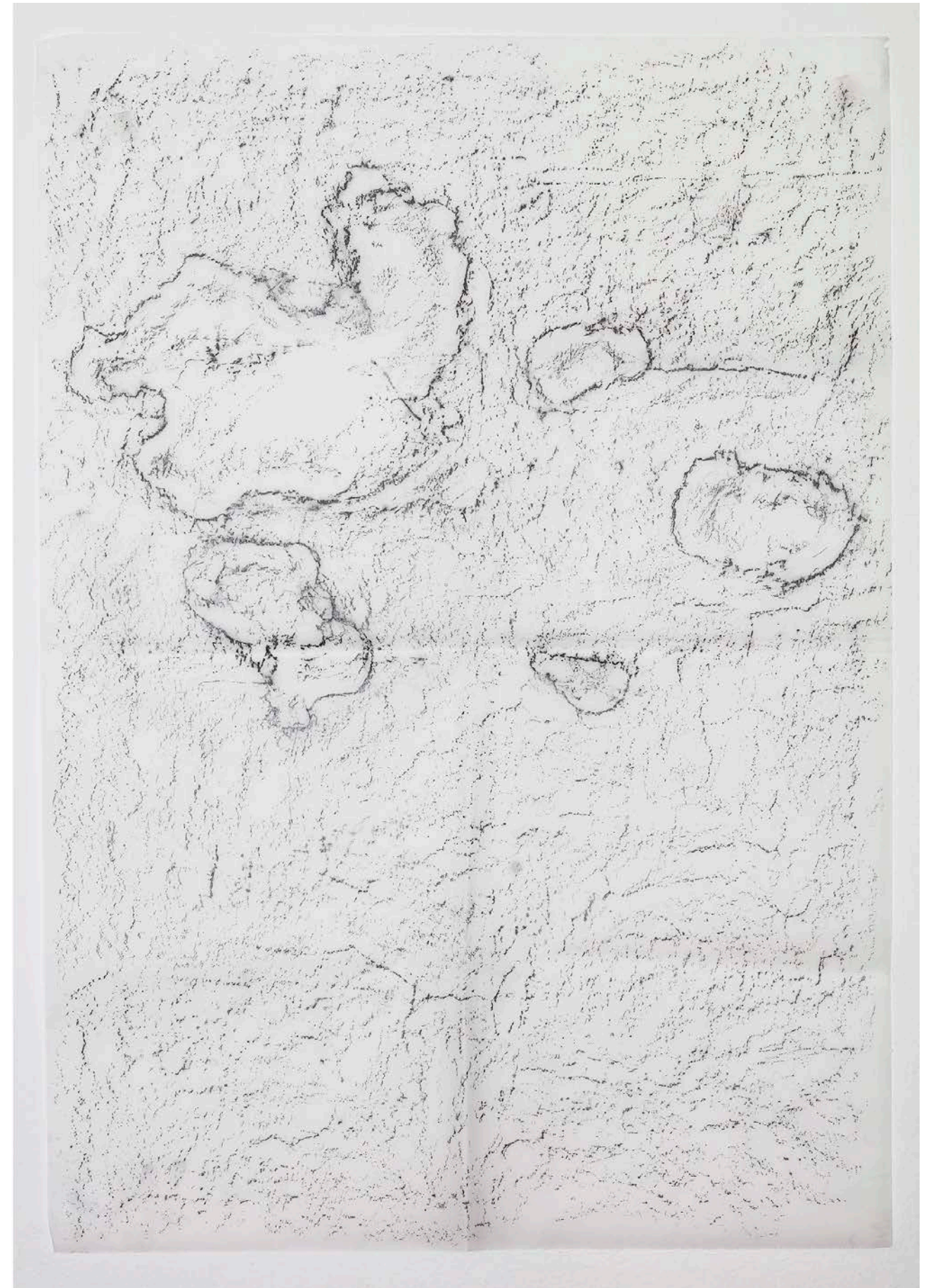
*La nit cedeix, no percebeixo res més.
Ja no trobo els fils del llaç, la trena s'ha enredat.
Una cara desolada confón la meva ment enrabiada.
L'or del Rin que un dia va robar l'Alberic,
saps què se n'ha fet?*

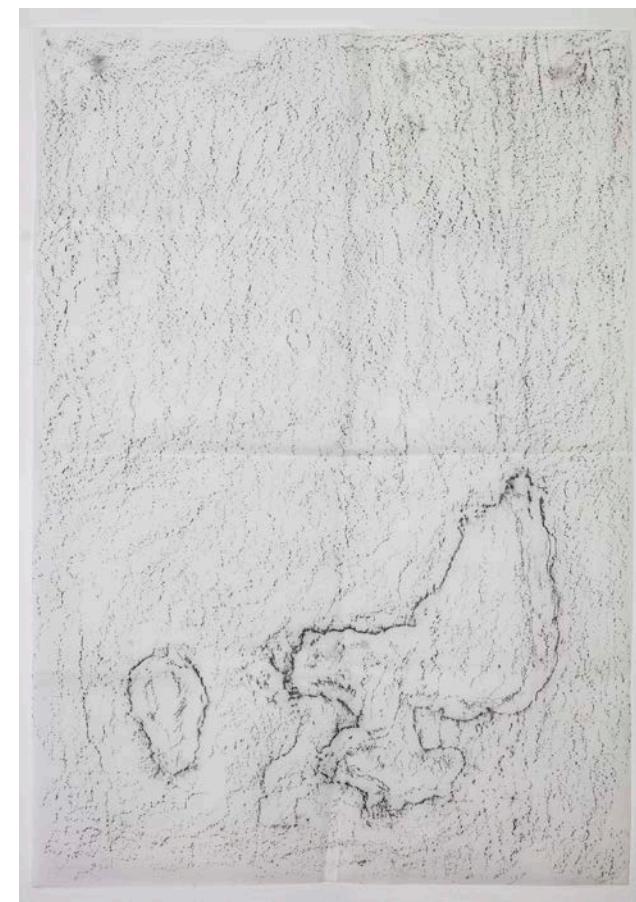
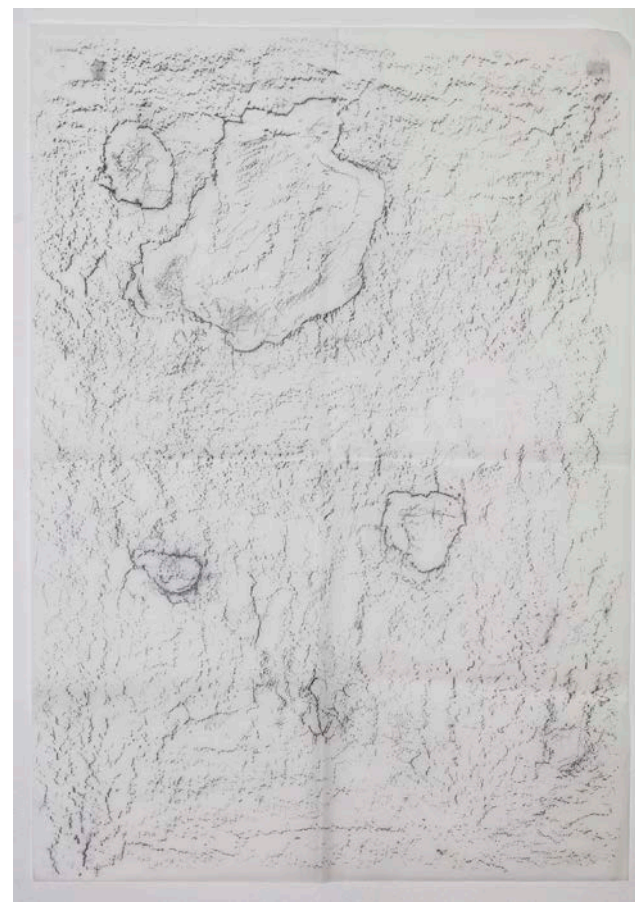
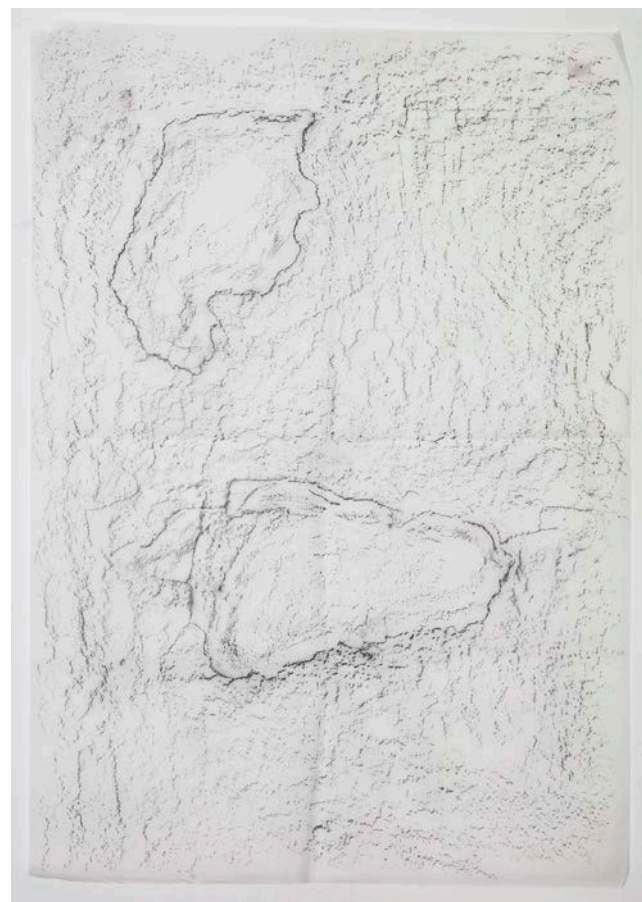
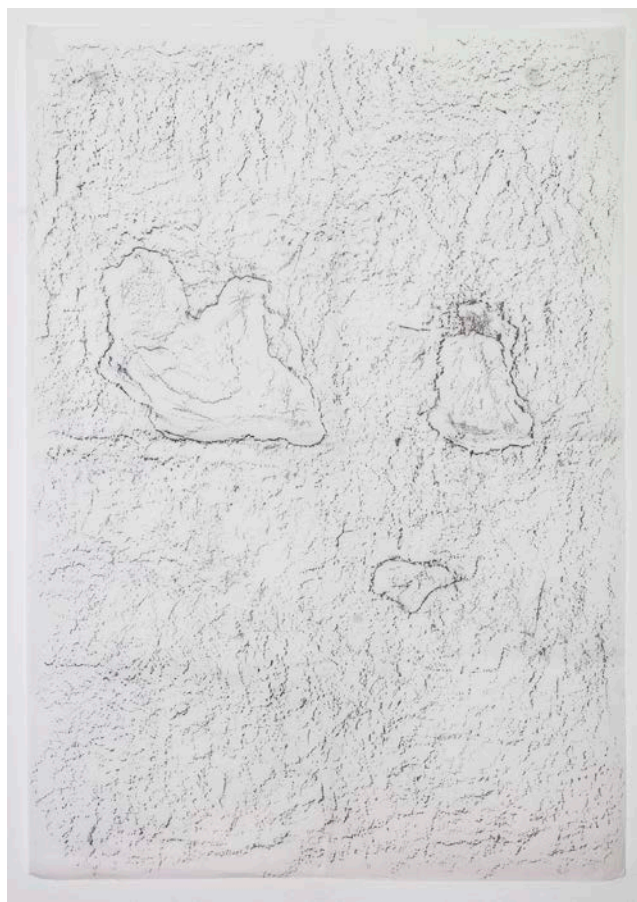
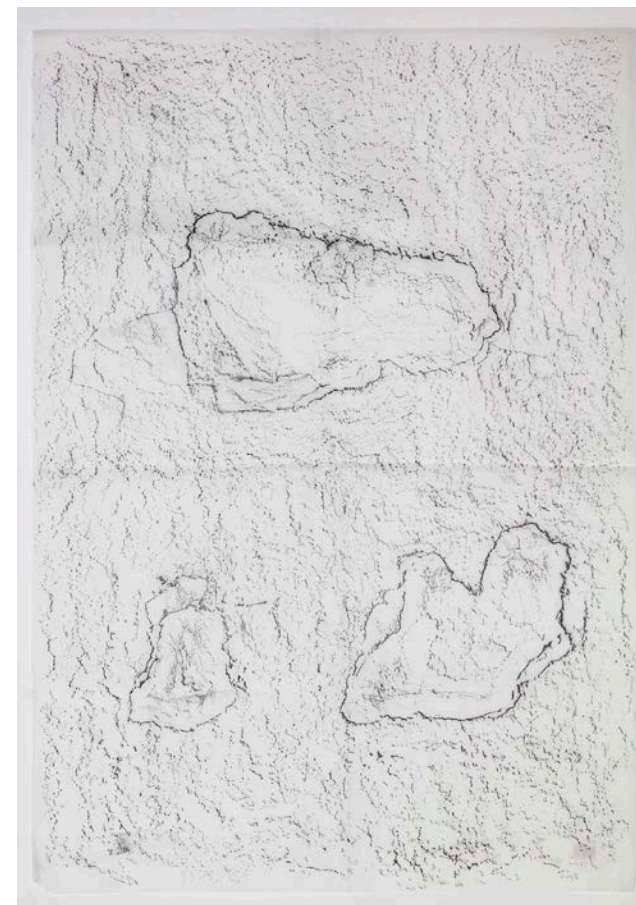
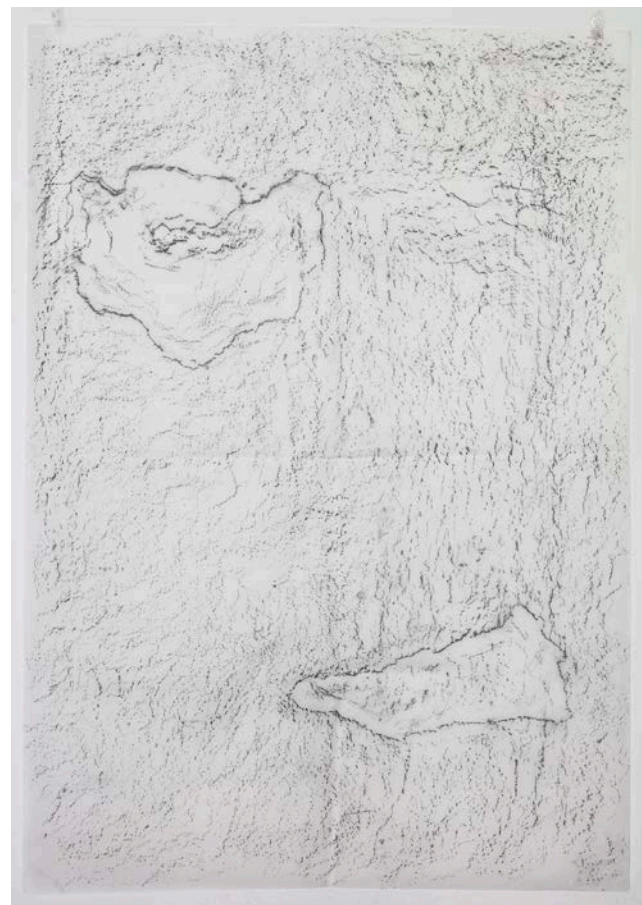
La Primera Norna/ Pròleg del Crepuscle dels Déus

Quan entres en la cel·la on saps que havia estat empresonat el teu avi, sents la quantitat d'informació retinguda en aquelles parets, que et parlen però no pots entendre... sents aquests murmurs. Tens ganes d'escoltar-los de prop, de saber què diuen, perquè penses que entre mig d'aquestes veus n'hi ha una que et podria ser familiar. La reacció és de voler documentar el més fidelment possible tot l'espai. Busques detalls que donin pistes, que potser contenen alguna informació que havia passat desapercebuda. Petits escrostonaments, fissures, marques, informació per desxifrar que és allà al davant i que ho registres amb l'esperança que els seus fantasmes també quedin atrapats a dins la fotografia. La necessitat d'apropar-me més em va fer passar ja no voler captar una imatge sinó a resseguir-ho tot amb les mans, a tocar-ho, a palpar-ho. Com amb una necessitat de buscar una major intimitat, tanques els ulls i fas treballar les mans.

Amb un paper de seda directament sobre el mur i un grafit vaig anar resseguint totes les imper-

feccions i detalls. I aleshores es van començar a dibuixar sobre el paper una sèrie de formes que recordaven illes. Diverses illes i al voltant el mar. El paper es convertia en un plànol d'un arxipèlag que no aconseguia identificar. Potser allà hi havia el missatge que estava buscant. Com si es tractés de la recerca d'un tresor, anar resseguint amb cura tots els perfils de les illes, fins a aconseguir l'apreciat plànol. Unes illes que ens remeten a moltes diferents lectures i sense entrar en detall en totes elles el que ens n'interessa n'és aquesta ambigüitat, aquesta multiplicitat de lectures, que segueix deixant el missatge indesxifrable. Podria tractar-se del fet d'estar aïllat, tancat en el teu propi món, amb altres illes a prop amb les que formes uns arxipèlags, però estan separades entre elles per un mar insuperable. O de l'illa com a paradís, com a espai oblidat o imaginat, encara per descobrir. O l'illa del Tresor, que conté l'or amagat en algun lloc.





SIGMUND

Video (1:25m)

Link: <https://vimeo.com/455990982>

Password: ACI

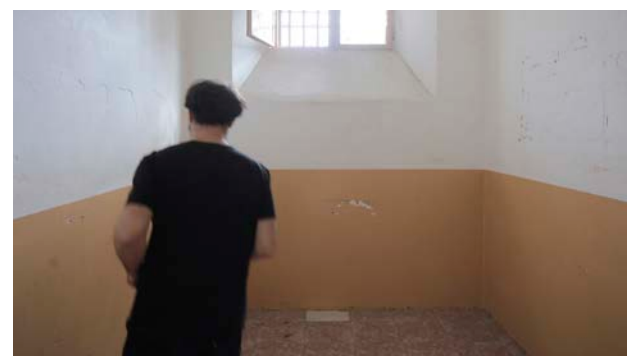
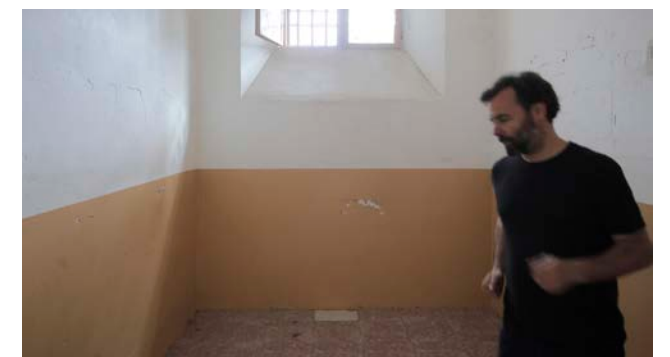
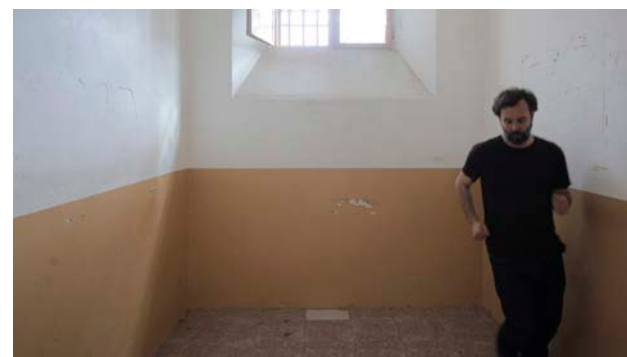
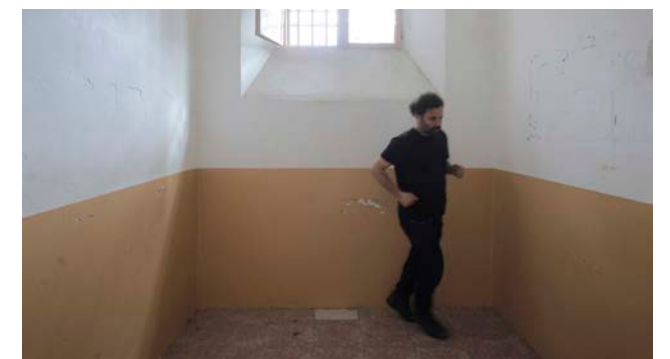
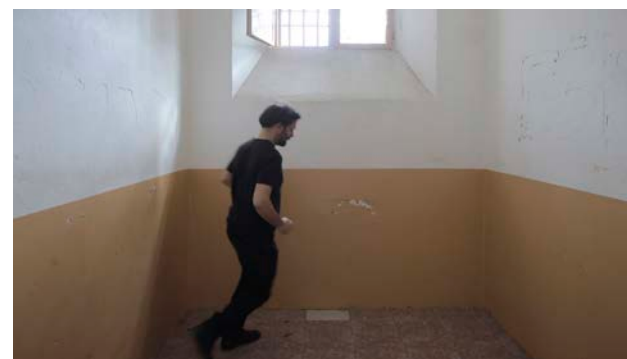
*L'horda d'enemics em va acosar fins l'esgotament,
i la furia de la tempesta em va partir el cos;
pero més ràpid que jo de la horda,
ha fugit de mi el cansanci.
Va caure sobre les meves perpelles la nit,
però el sol em somriu ja de nou*

Sigmund / Primer Acte de Les Valkiries

Quan ens quedàvem a dormir a casa els avis em sorprenia que pel matí el meu avi feia exercici al saló de casa. Ens invitava a seguir-lo i donàvem unes voltes a la catifa (que devia fer 2,5x3m màxim), després realitzàvem unes flexions i diferents exercicis i finalment uns estiraments. Ho va fer sempre que hi vam anar, amb la qual cosa suposo que ell ho devia fer cada dia. D'allò me'n quedava un record d'un fet entre divertit i estrany. Finalment, no fa gaire, vaig entendre que era un costum que devia haver agafat a la presó. Altres presos com Mandela n'han parlat d'aquests rituals que un s'autoimposa quan està reclòs. Uns rituals que

esdevenen costums i que després no te'n pots desprendre.

Despertar un record que tens dins a partir de la repetició d'aquests gests intuïtius. Fer-ho tu físicament, i que no només el cap recordi, sinó que també recordi el cos. Repetir aquells exercicis allà mateix on ell devia haver-los fet, on ell havia construït aquell hàbit. Córrer donant voltes, sabent que no vas enlloc, però sabent també que quan surtis podràs anar on vulguis perquè no hauràs perdut la força.



4G C398/409

(Götterdämmerung / El crepúscle dels Deus)

Collage fotogràfic
(100x230cm)

*Construït pels gegants s'alça el castell,
y amb el clan diví dels déus i els herois
s'asseu Wotan a la sala.
Grans muntanyes de fusta tallada
s'alcen al voltant de la sala:
Aquest era el freixe del món!
Si cremés candent i lluminosa la divina fusta,
les flames incendiarien impetuosos el brillant
recinte
i el final dels déus eterns començaria aleshores.*

La tercera Norna / Pròleg del Crepuscle dels Déus

L'acumulació de portes tancades dona una idea de la dimensió de la tragèdia, de la quantitat de gent que ha estat tancada darrere d'elles amb les seves vides i les seves històries. Cada porta amaga una vida que desconeixem. Com comenta Alexandra Laudo sobre aquest treball: “ *Deia William Blake que a l'univers hi ha coses conegudes i coses desconegudes, i que entre mig hi ha portes.[...] I així, tan iguals i tancades, recorden les finestretes dels calendaris d'advent quan són nous, o les caselles d'un full d'Excel, o les bústies dels edificis, que les mires i no saps si pertanyen a una casa amb tres nens que riuen, o un senyor que viu sol i posa la tele a màxim volum, o a un àtic amb terrassa i moltes plantes, o a un pis fred sense calefacció. Perquè la reticularitat i la indexació van igualant a poc a poc la vida, homogeneïtzant les cases, la cel·la d'algú que va imprimir pamflets comunistes, o la d'un delinqüent comú.*”

D'aquí m'interessa la fredor del sistema. La formalització arquitectònica del poder. Una trama que, com ja hem vist anteriorment, serveix per controlar, per acotar. Una malla que la domina el poder, i que la superposa a les conductes que creu que s'han d'estudiar, controlar, dominar. Tothom posat en petites cel·les separadament, petites parts de natura descontextualitzades i aïllades.

La quantitat de portes, totes ordenades sistemàticament, cada una amb el seu número, inalterables. Una repetició sense distincions ni errors. Una trama ortogonal que s'imposa a la vida de la gent, que la quadricula, li fa perdre la llibertat. La complexitat de les infinites decisions d'una vida reduïda a un cub abstracte.

Tornem a trobar doncs aquesta confrontació entre dos mons, l'abstracte, euclidià i artificial

de l'estructura de la presó contraposat al fractal, natural i caòtic de la vida de les persones. Aquesta vegada no es tracta de dues geometries superposades (com podem veure a Murmurs o a Qualdes Records) sinó que la geometria caòtica queda substituïda per les conductes de la gent, aquest cop invisibles, però presents.

Un treball també de construcció de la imatge, ja que no es tracta d'una foto realitzada directament, sinó d'un collage. No correspon a cap punt de vista, sinó a una imatge mental posteriorment ha estat reconstruïda. L'observador no és el que estructura la imatge, sinó que ho és la pròpia retícula. Això vol dir que la imatge no ha d'estar organitzada des del que mira, segons un punt de vista determinat, sinó a partir de les pròpies les característiques de la malla. Que la malla es mostri ortogonal, frontal, en verdadera dimensió, és el que fa que sigui la protagonista,

sigui la que estructura la imatge. En aquest cas, el punt de vista físic desapareix, perquè de fet no hi és. És una construcció mental i visual. En el treball es mostren aquests alçats complets de la Galeria 4 de la Model de Barcelona on hi havia els presoners polítics durant la dictadura, i entre ells el meu avi, amb totes les portes tancades excepte la 398 i la 409, on ell havia estat. Un treball que permet obrir aquestes dues portes i donar una nova vida a aquests records.

31. LAUDO Alexandra, *Repenjar-se en un raig de sol oblic. Capítol 3*. Projecte curatorial digital efimer. Juliol 2020



LLINDARS
Wahalla / La llar dels deus

Col·lage fotogràfic

*El temps que he estat aquí no podria mesurar-lo.
Dies i mesos ja no n'hi ha per mi,
doncs no veig el sol ni les amables estrelles del cel;
no veig els camps que al al tornar-se verds i fres-
cos porten el nou estiu;
no sento al rossinyol que m'anuncii la primavera.
No els sentiré? No els veuré ja més?*

Tannhäuser / Primer Acte de El concurs de cantors de
Tannhäuser

La deshumanització a partir de la serialització. Les persones convertides en números, per-
dent la seva individualitat, la seva personalitat. Enfront del poder, enfront del generador de la
retícula controladora, tots són iguals. Una porta
tancada amaga diferents vides, diferents his-
tòries però a la vista del controlador tot queda
reduït a un número. I la seqüència implacable,
que s'allarga tant com es necessiti.

L'única manera de tornar-los la identitat és
comptant-los, un a un. Fer una foto a cada por-
ta, a ella sola, de manera que recuperi la seva
singularitat. Una a una fins a sis-centes. Perquè
no sigui només un número, sinó un volum real,
conegut, viscut. Una fotografia que ja no és un
clic, sinó que esdevé acció. No és immediata
sinó que s'allarga en el temps i aquest temps
s'acumula a l'obra. Una acció que també té un
component personal important, d'esgotament
físic i mental per aconseguir realitzar l'obra. Tot
pren la seva dimensió real quan te n'adones de
l'esforç que costa només fer les fotos de cada

porta. I això només és fer una foto. Esdevé per
tant també una imatge construïda, artesanal,
com un teixit, com una edificació, com una peça
ceràmica o com una cançó, aquesta composi-
ció es va trenant, es va construint, es va girant,
es va ritmant, amb el seu ritme constant, fins a
generar la composició completa.

*“ Repetir una y otra vez una acción es estimu-
lante cuando se organiza mirando hacia delan-
te. Lo sustancial de la rutina puede cambiar,
metamorfosearse, mejorar, pero la compensa-
ción emocional reside en la experiencia perso-
nal de repetir. Esta experiencia no tiene nada
de extraño, todos la conocemos: es el ritmo.
Ya presente en las contracciones del corazón
humano, el artesano ha extendido el ritmo a la
mano y el ojo.”*
Richard Sennett, *El Artesano*

Si ens la mirem en detall, però, sobre aquest
ritme constant de fons que genera la trama
perfecta de les portes, van apareixent-hi certes



diferències. Podem identificar-hi diferents llums,
en funció de la col·locació dels lluernaris o dels
pisos on estan ubicades, diferents acabats de
parets, les diferents ales de la presó, zones
amb portes obertes, zones sense portes o l'apa-
rició regular de text en comptes de números que
assenyalen diferents usos dels espais de les
cel·les. Hi trobem per tant, un ritme constant,
però també unes diferències que se superposen
a aquesta trama de base. La complexitat del
món matisant l'estructura matemàtica i ideal de

la retícula. Un altre cop aquesta contraposició
entre l'abstracte, artificial i ideal (la retícula) i la
complexitat d'allò real (el món al qual s'aplica la
retícula).

Es tracta doncs de fer un llistat, de poder veure
la dimensió real del que és una presó, veure fí-
sicament que signifiquen, quan ocupen sis-cen-
tes cel·les. I extrapolant tota aquella quantitat de
cel·les a tots els anys que han estat utilitzades
fer-se'n una idea del temps retintut allà dins.

PANÒPTIC HIPNÒTIC

Video de 6 imatges en bucle en pantalla digital col.locada en vertical

Link: <https://vimeo.com/455988829>
Password: ACI

*Ells no t'ajudaran, tots es vendran,
si els ofereixo el seu preu.
El més fort cedirà, si cau en els teus braços,
i serà vençut per la llança
que jo mateix vaig arrencar del seu amo.
Pero s'ha d'afrontar al més perillós,
ja que el protegeix l'escut de la bogeria.*

Kingsor / Preludi del segon acte de Parsifal

Panòptic del grec “pan” (tot) i “opticon” (observar). És a dir, una estructura espaial que t’ho permet observar tot i per tant, tenir-ne el control. Tot i que no es tracta d’una estructura cilíndrica tipus Panopticon de Bentham, si que des del punt central de la presó, on hi ha la caseta de control, es poden observar totes les galeries de presos i controlar-ne les entrades i sortides, que es fan exclusivament per aquest punt. Pocs funcionaris controlen una gran quantitat de presos. Una arquitectura concebuda per dominar i controlar.

L’efecte que produeix és bastant sorprenent: la plaça central està formada per un hexàgon perfecte i les sis façanes interiors són idèntiques. És molt difícil saber quina galeria és quina, i és molt fàcil confondre’s. Aquest fet provoca una estranya sensació de desorientació, un efecte que tot gira i no hi ha davant ni darrere. En general la presó ja té aquesta condició desorientadora. Tant en l’àmbit temporal com físic. Una repetició infinita de tot: portes, cel·les, números, reixes, finestres... i una repetició infinita de la mateixa rutina cada dia. Al cap d’un temps po-

dria ser que ja no sabessis ni on estàs ni a quin dia estàs. Per tant ens interessa aquesta coincidència entre la pròpia arquitectura panòptica i aquesta sensació tant pròpia de la reclusió que és la desorientació.

Per altra banda, tal com diu Foucault: *“[Le panopticon] c’est les diagramme d’un mécanisme de pouvoir ramené à sa forme idéale; son fonctionnement, abstrait de tout obstacle, résistance ou frottement, peut bien être représenté com un pur système architectural et optique: c’est en fait une figure de technologie politique qu’on peut et qu’on doit détacher de tout usage spécifique.”*³³ No només estem parlant d’un sistema d’empresonament, sinó d’un mecanisme de poder que va molt més enllà, que és un sistema aplicable a moltes més facetes de la vida humana: *“Il est polyvalent dans ses applications; el sert à amender les prisonniers, mais aussi à soigner les malades, à instruire les écoliers, à garder les fous, à surveiller les ouvriers, à faire travailler les mendiants et les oisifs. C’est un type d’implantation des corps dans l’espace, de distribution des individus les uns par rapport aux*

*autres, d’organisation hiérarchique, de siposition des centres et des canaux de pouvoir, de définition de ses instrument et de ses modes d’intervention, qu’on peut metre en oeuvre dans les hôpitaux, les ateliers, les écoles, les prisons.”*³⁴ Per tant podríem establir una certa relació no només entre l’empresonament, l’estructura panòptica i aquesta desorientació, sinó directament entre aquesta estructura de poder panòptica i la desorientació.

Un efecte que ens impedeix entendre exactament qui ens controla. Com explica Foucault, una de les claus del funcionament del Panopticon és la impossibilitat per part dels presos de veure els vigilants, de no saber si són observats o no en un moment determinat. Això fa que la relació visual sigui asimètrica, que veiem el que ens mira, no sabem qui ens mira. De fet actualment, aquesta estructura panòptica ha anat més enllà de la seva formalització construïda i ha esdevingut l’estructura del que podríem anomenar vigilància digital. “The relevance of the panopticon as a metaphor begins to wither when we start thinking about whether contemporary

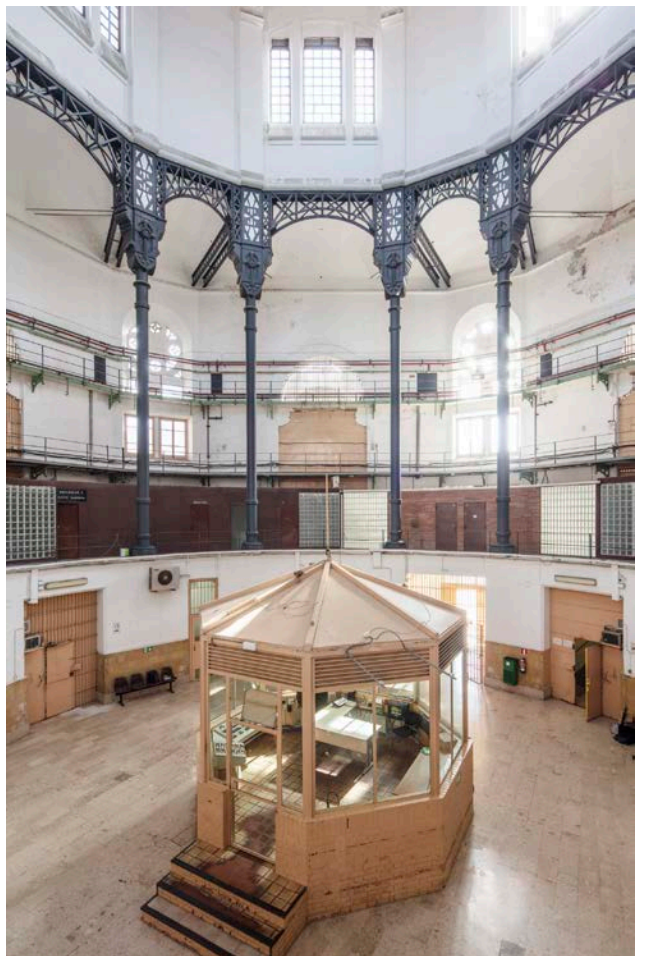
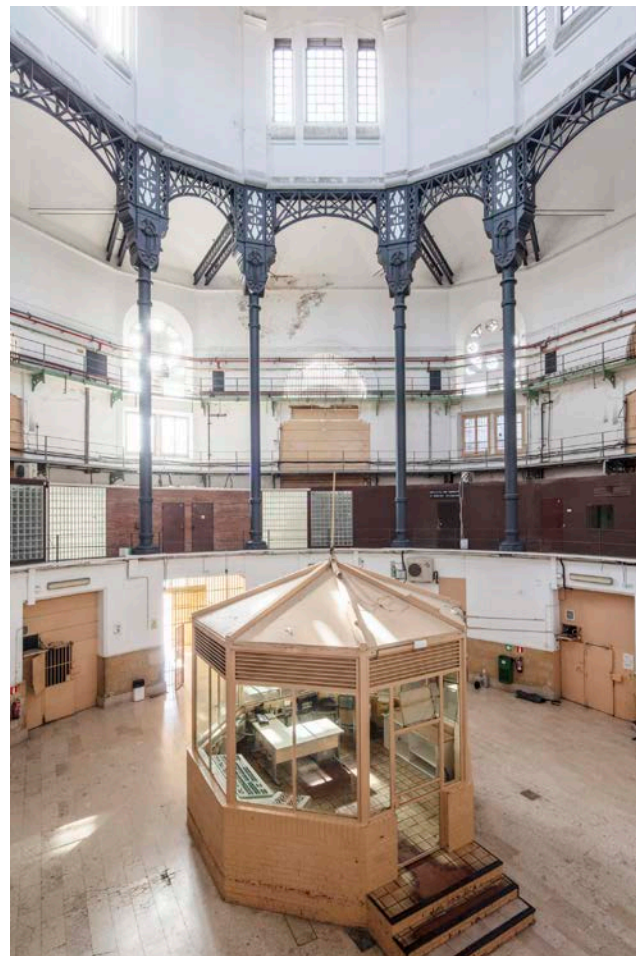
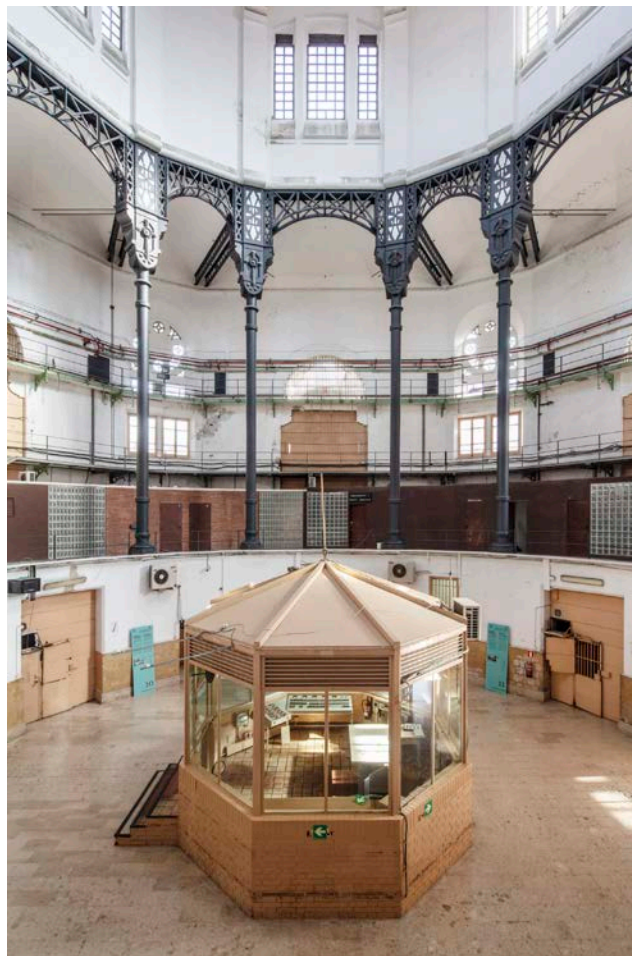
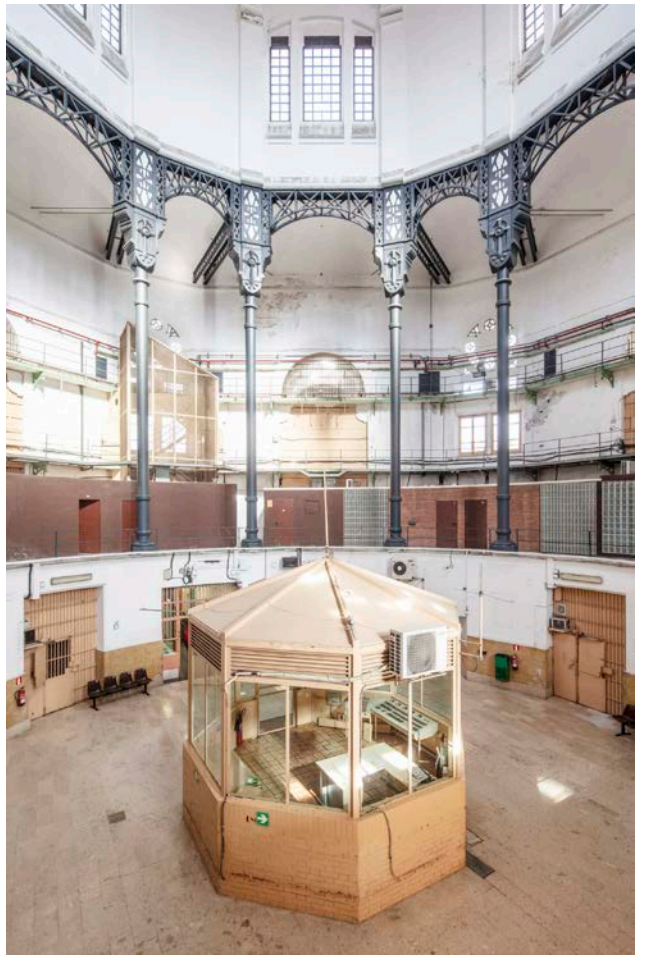
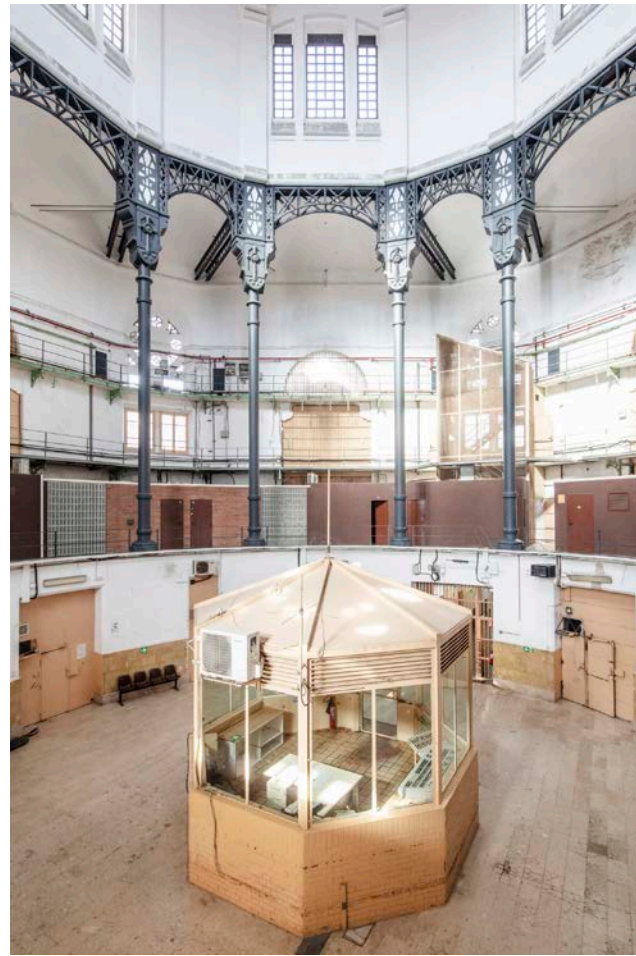
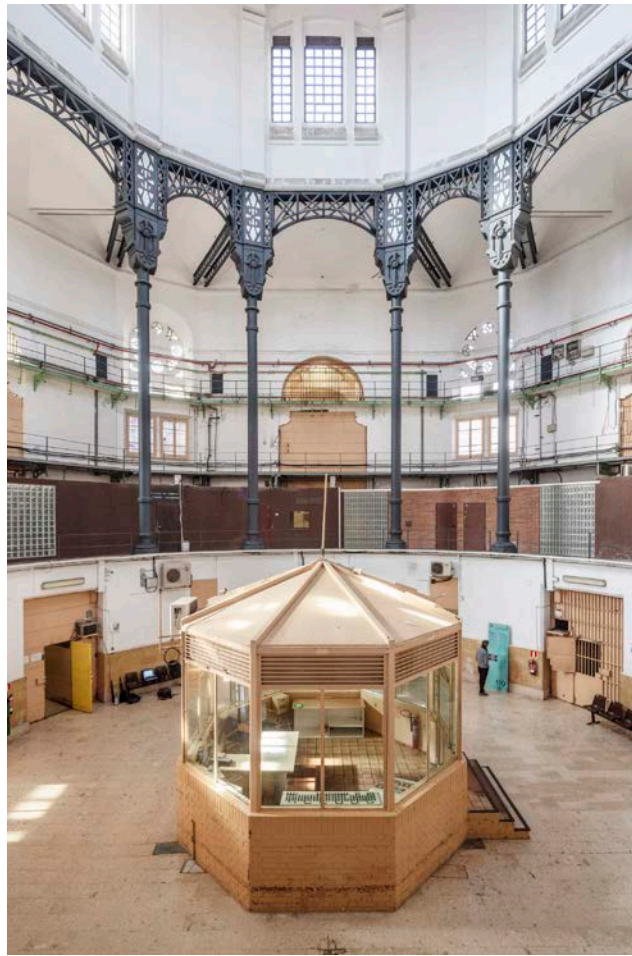
*types of visibility (effectively digital and data-driven) are analogous to the central tower concept. For example, whether this type of visibility is as asymmetrical, and – I think more importantly – being co-opted for the same political exercise”*³⁵ ens diu Jake Goldenfein. En aquest cas encara és més evident el desconeixement que tenim del qui ens vigila. No podem ni localitzar físicament a l’observador, aquest centre del panopticon es desdibuixa, no es pot fixar.

El vídeo reproduïx aquesta sèrie d’efectes mitjançant sis fotografies preses des del mateix punt respecte a cadascuna de les sis façanes interiors. Les imatges en bucle, creen l’efecte que la caseta central està en moviment, donant voltes sobre si mateixa, provocant una situació de desorientació i d’impossibilitat de fixar a l’observador/controlador.

33. FOUCAULT Michel, Surveiller et punir .Ed. Gallimard, Paris 1975, pag. 239

34. Ibid pag. 239-240

35. GOLDENFEIN Jake en un article digital McMULLAN, Thomas *What does the panopticon mean in the age of digital surveillance?* <https://tramp-v2.herokuapp.com> (2015)



PANÒPTIC CALIDOSCÒPIC

Collage fotogràfic (100x100cm)

*Oh sol, envia els teus rajos lluents,
la nit reina en la profunditat
que en altre temps estava il·luminada,
quant pur i august l'or del pare brillava encara allí.
Or del Rin! Or lluminós!
Que clar que brillaves llavors,
sublim estrella de la profunditat!*

(Woglinda, Welgunda i Floschilda / Preludi del tercer acte
del Crepuscle dels Déus)

L'estructura panòptica forma sis galeries que parteixen d'aquest espai central i se separen formant una estrella amb braços de diferents longituds. L'estructura de tots ells és gairebé idèntica, però hi ha petits detalls que les difereïcia entre elles. És difícil, estant en una de les galeries, saber exactament en quina estàs. Són tan similars que només certs detalls les difereïcia de les altres. El fet que l'accés es produeixi pel centre de l'estructura, que com hem comentat anteriorment, produeix un dubte inicial que impedeix estar segur de si has entrat o no a la galeria correcta. Això sumat a aquesta similitud entre les galeries, produeix aquest efecte de desorientació que hem comentat anteriorment. La simetria de les galeries (a dreta i esquerra les mateixes passeres, la mateixa seqüència de portes, les mateixes baranes), fa que les mateixes galeries semblin el producte d'un joc de miralls. També la repetició d'elements que es projecten a l'infinit ens recorda l'efecte que es produeix quan enfrontes dos miralls. Portes,

baranes i paviment formen un túnel infinit. Un joc de miralls inexistent però que la mateixa estructura de l'objecte ens la proposa.

En aquesta obra tornem a construir la imatge. Aquest cop a base de sis imatges realitzades des d'un punt de vista similar en cada una de les galeries. Aquestes imatges, evidentment, tenen petits detalls que les difereïcia, però bàsicament són molt similars entre elles. Distribuïdes sobre una planta hexagonal com la pròpia d'aquest edifici panòptic, i portant encara més enllà aquest efecte mirall que ens proposava l'edifici, arribem a generar una imatge aquesta imatge. Una falsa imatge calidoscòpica, ja que de fet cada una de les fotografies inicials és diferent, es correspon a una galeria diferent i no als seus propis reflexes. Sentenciant així la condició calidoscòpica del mateix edifici.



EL CAMI DE SORTIDA

Gesamtkunstwerk / L'obra d'art total

Fotografia (30x40cm)

*Què pot comparar-se amb la teva sort, Wotan?
Molt et donaria posar l'anell,
però que te l'hagin tret encara et servirà més:
Mira els teus enemics!
Es maten entre ells per l'or que els vas donar.*

Lodge / Quart Quadre de l'Or del Rin

La retícula controladora que s'imposa a tot té la seva formalització última en la reixa. La idea abstracta de trama reguladora, esdevé real, física i palpable. I s'imposa al pres amb total contundència.

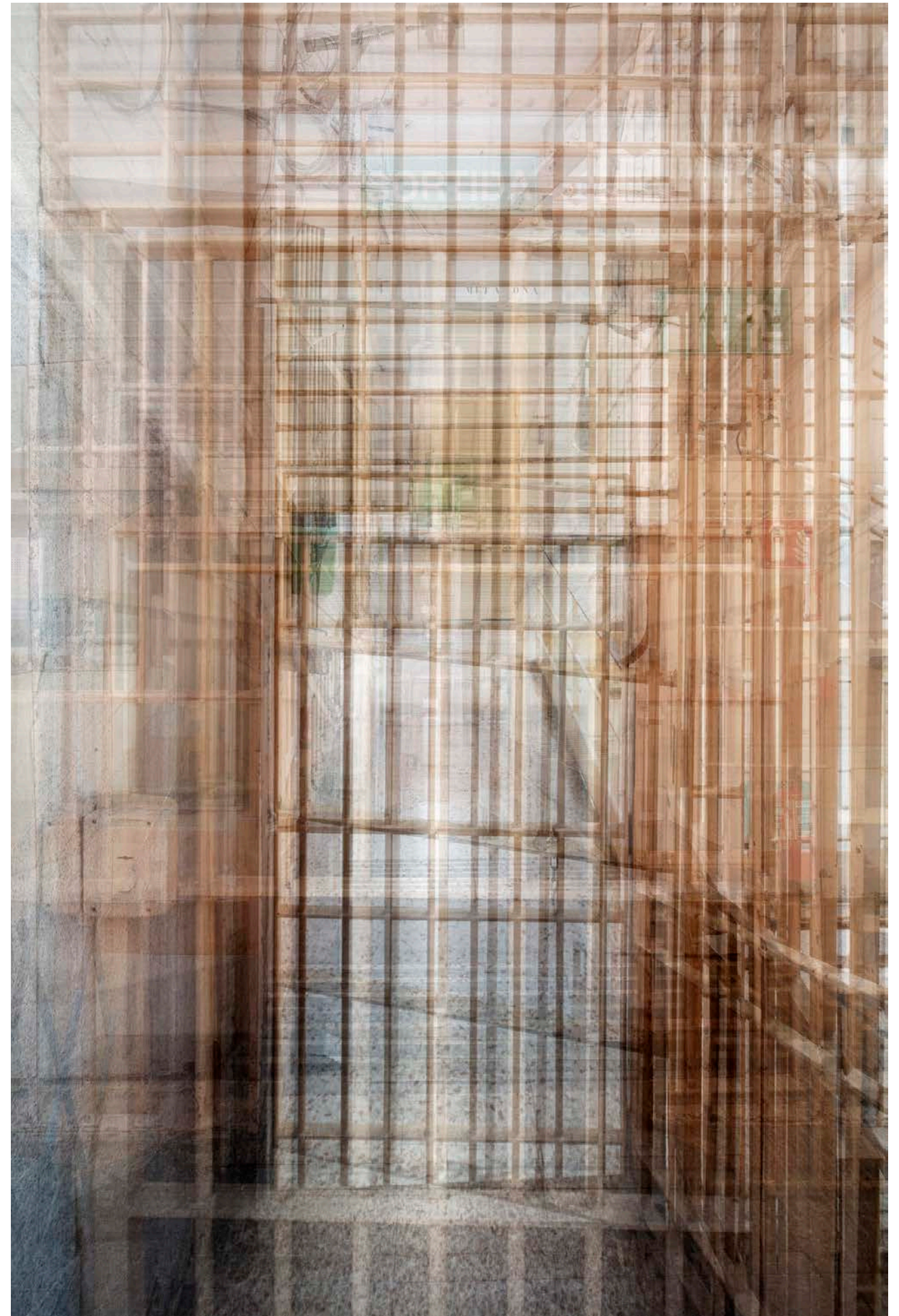
Un altre cop aquest element artificial, formalització d'una idea abstracte, que se superposa al món real, al funcionament instintiu de les persones. En aquest cas, les particions acoten d'una altra forma, amb unes dimensions precises i regulars restringeixen el pas de qualsevol cos en una peça. Com en una mena de Neufert pervers, als elements acotats (caps, braços, etc.) se'ls treuen uns centímetres per estar segurs que no passen. I el que té el control sobre aquesta trama reguladora és el que té el domini de la situació.

En aquest treball se superposen en una sola imatge les deu portes que hi ha des de la cel·la 398 fins al carrer. Deu portes que una a una interposen aquesta malla entre tu i l'exterior.

Una malla que es va densificant a mesura que avances, que es va fent cada cop més impentable.

A la vegada una xarxa que no només és física, sinó que esdevé metàfora també de tota la burocràcia, les lleis manipulades, la corrupció i les excuses que s'interposen entre estar dins de la cel·la o estar fora.

Una superposició de trames que també podem associar a la creixent urbanització i industrialització del món. Trames urbanístiques, trames de les façanes dels edificis, trames dels paviments, que cada cop avancen més sobre l'entorn i ens deixen moure menys. Com les primeres obres de Sean Scully de les que hem parlat, o alguns dibuixos murals de LeWitt, aquí la trama vol anar més enllà del mateix element que el genera i esdevé una imatge ambigua que conté el pes de totes aquestes restriccions i imposicions.



CEL·LA NÒMADA

El projecte consisteix en la construcció d'una estructura d'alumini a escala 1:1 de la cel·la de la presó Model on va ser tancat el meu avi i la seva ubicació en entorns naturals. Un projecte que a partir d'una sèrie d'accions, activa una sèrie de relacions entre l'espai i la memòria.

PROCÉS

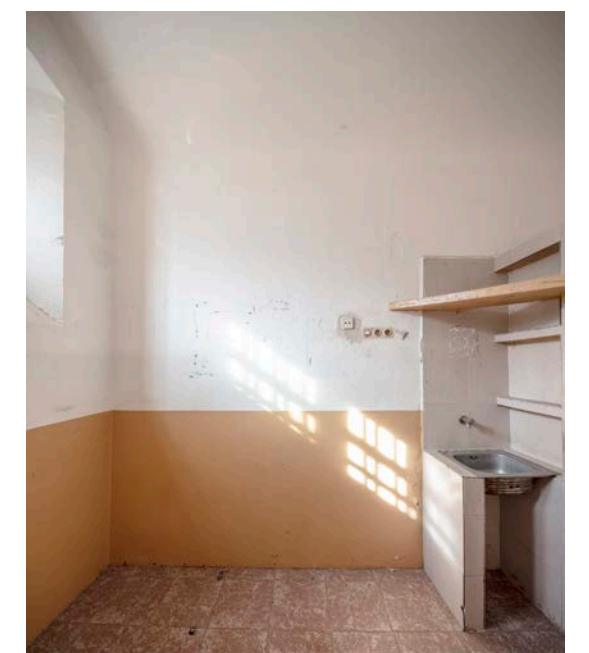
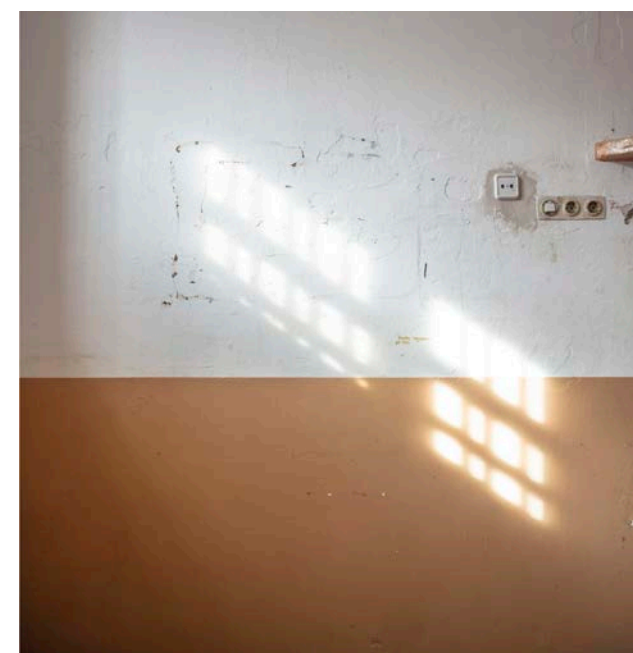
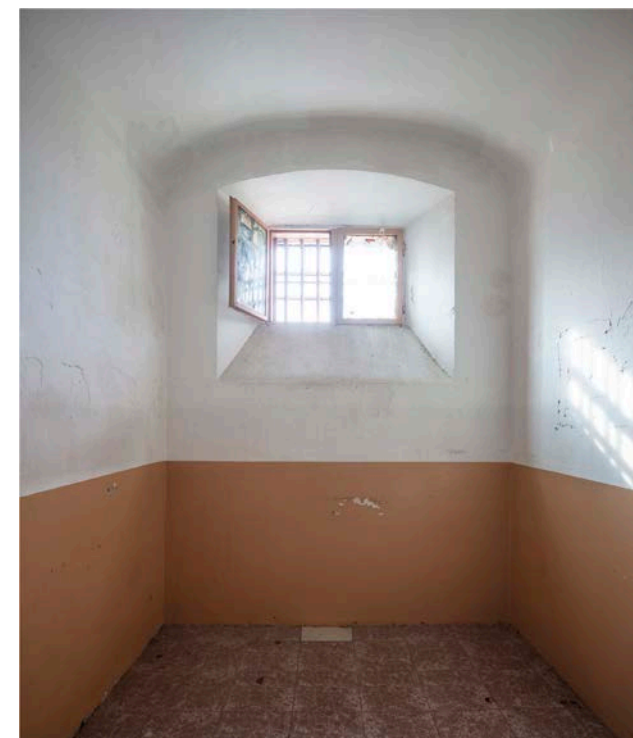
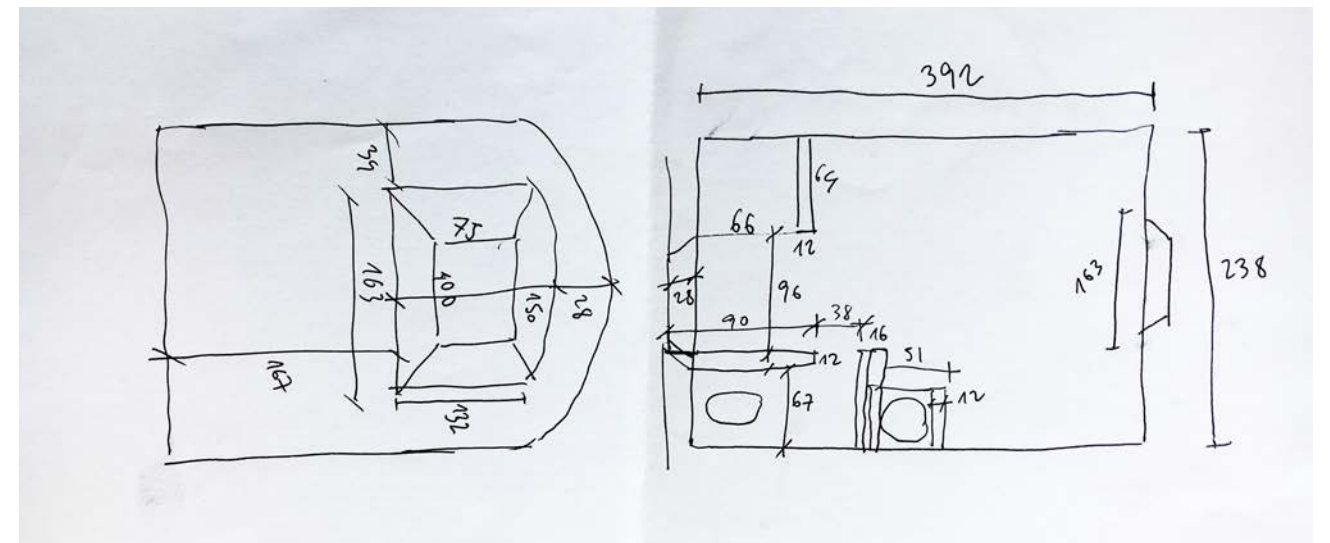
Després de fer les fotografies i frotatge de la cel·la, acotar la cel·la va ser la manera finalment de poder-la fer meva, de conèixer-la més a fons, de controlar-la. És un espai de 2,40x3,90m de planta i 3,5m d'alt, amb un sostre en forma de volta de canó. Un cop el tens dibuixat ja te'l sens més teu. Semblava una necessitat fins i tot abans de saber que ho necessitaria per alguna cosa concreta. Acotar per conèixer, parame- tritzar per fer-t'ho teu. Aquell espai que havia retingut el meu avi tenia un lloc concret i una forma concreta. Ja no era aquell lloc imprecís d'un record del qual no es vol parlar.

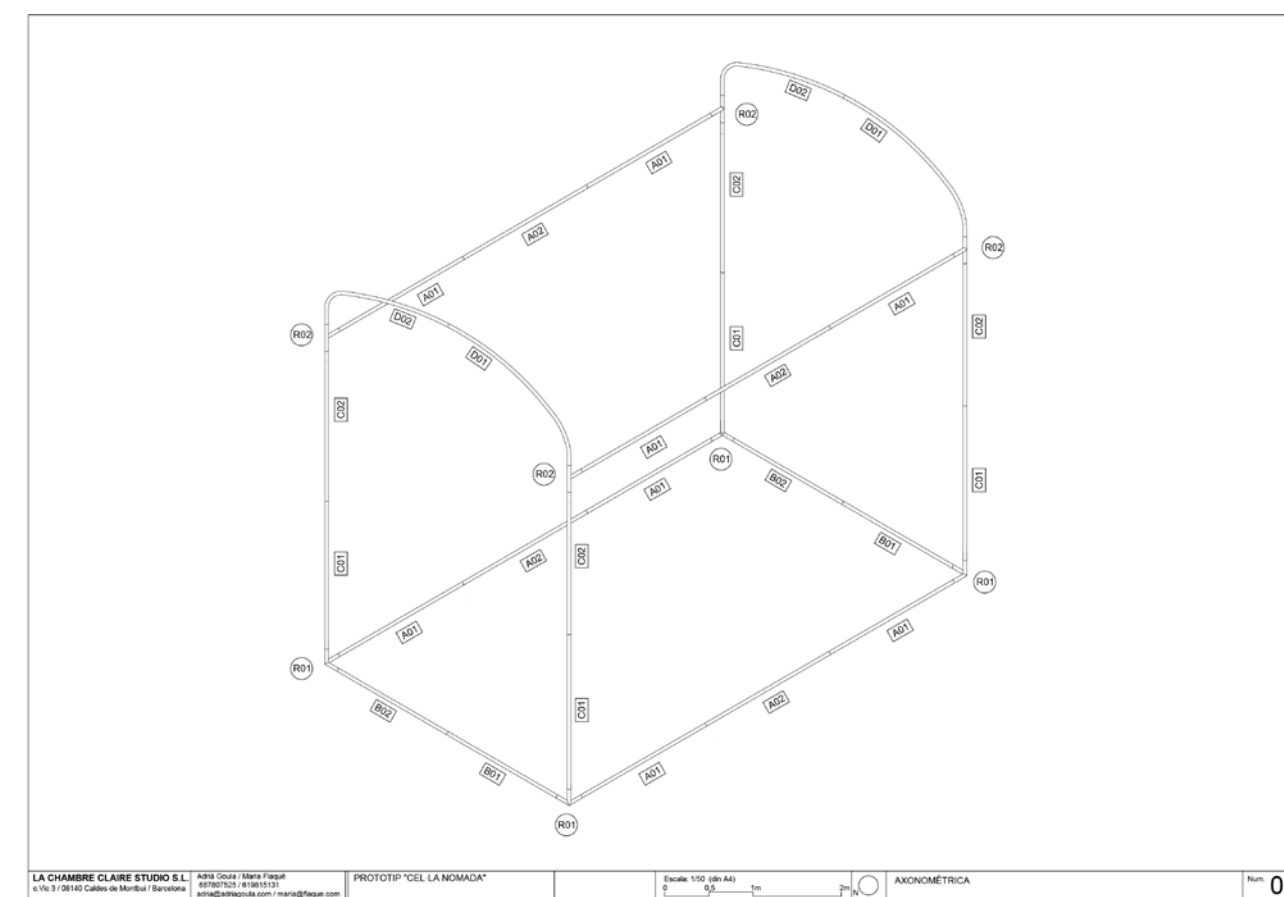
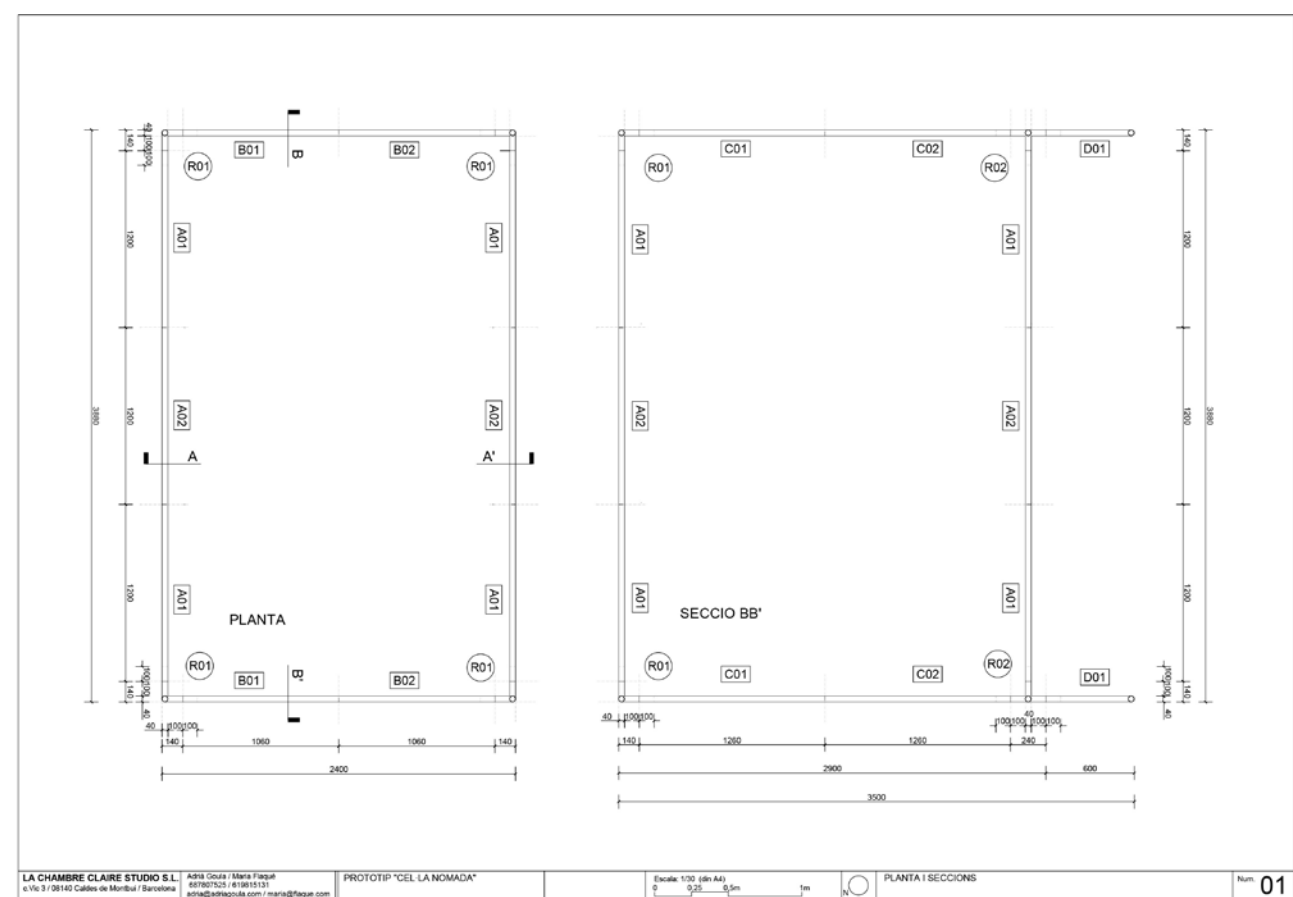
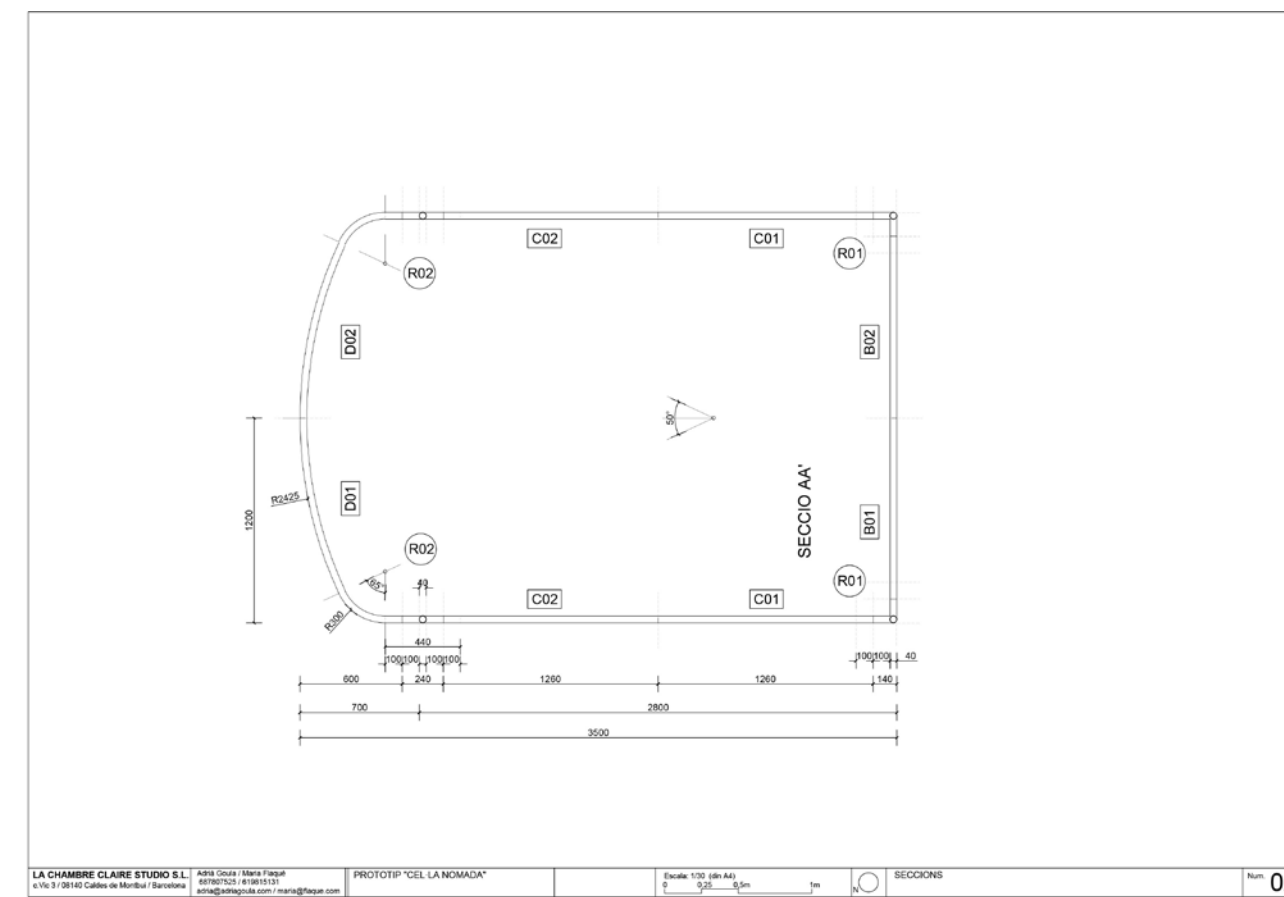
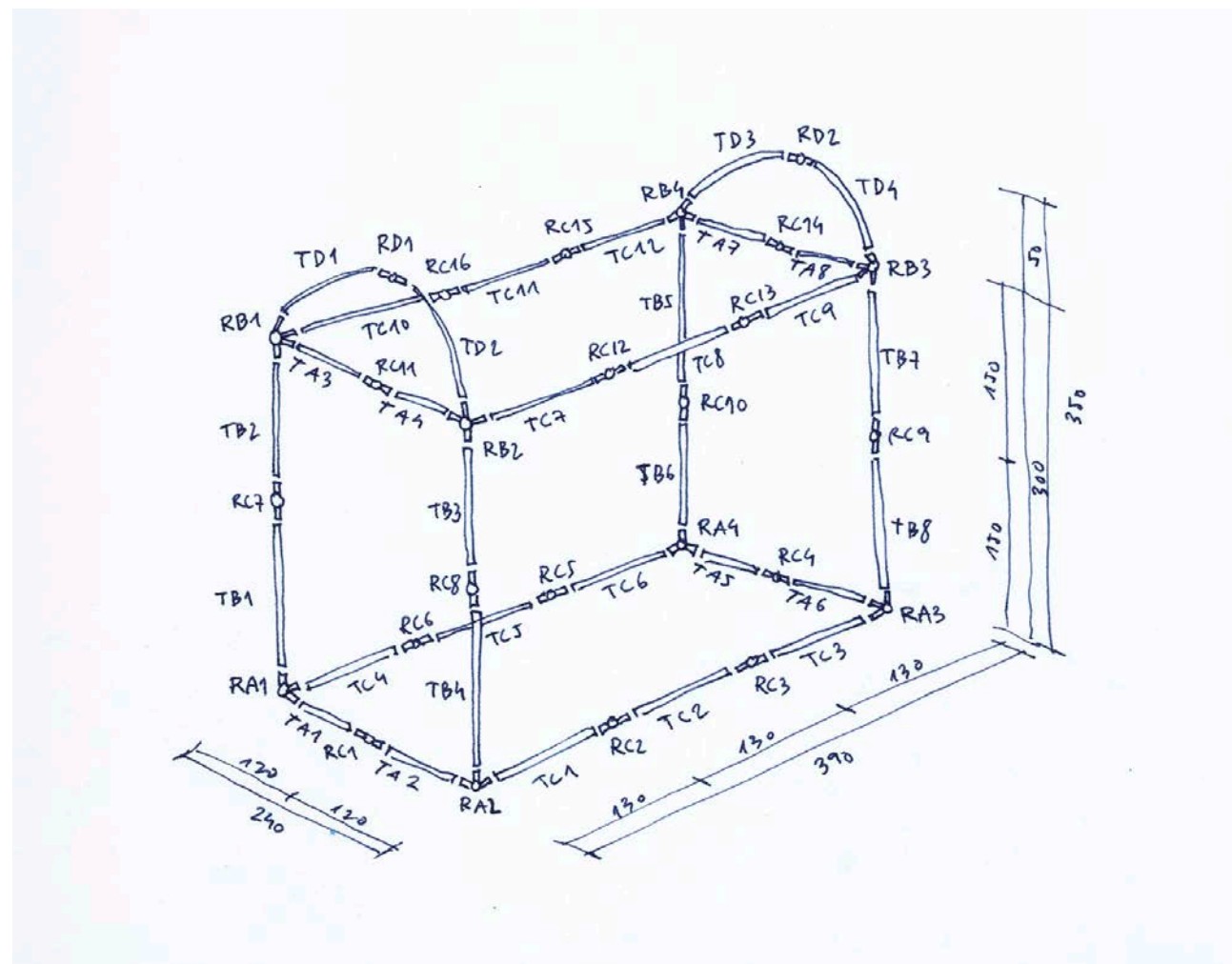
L'estructura es va decidir fer-la d'alumini i des- muntable perquè fos el més lleuger possible i fos possible de transportar per una persona. Inspirada d'alguna manera en les estructures lleugeres de les tendes de campanya, que de

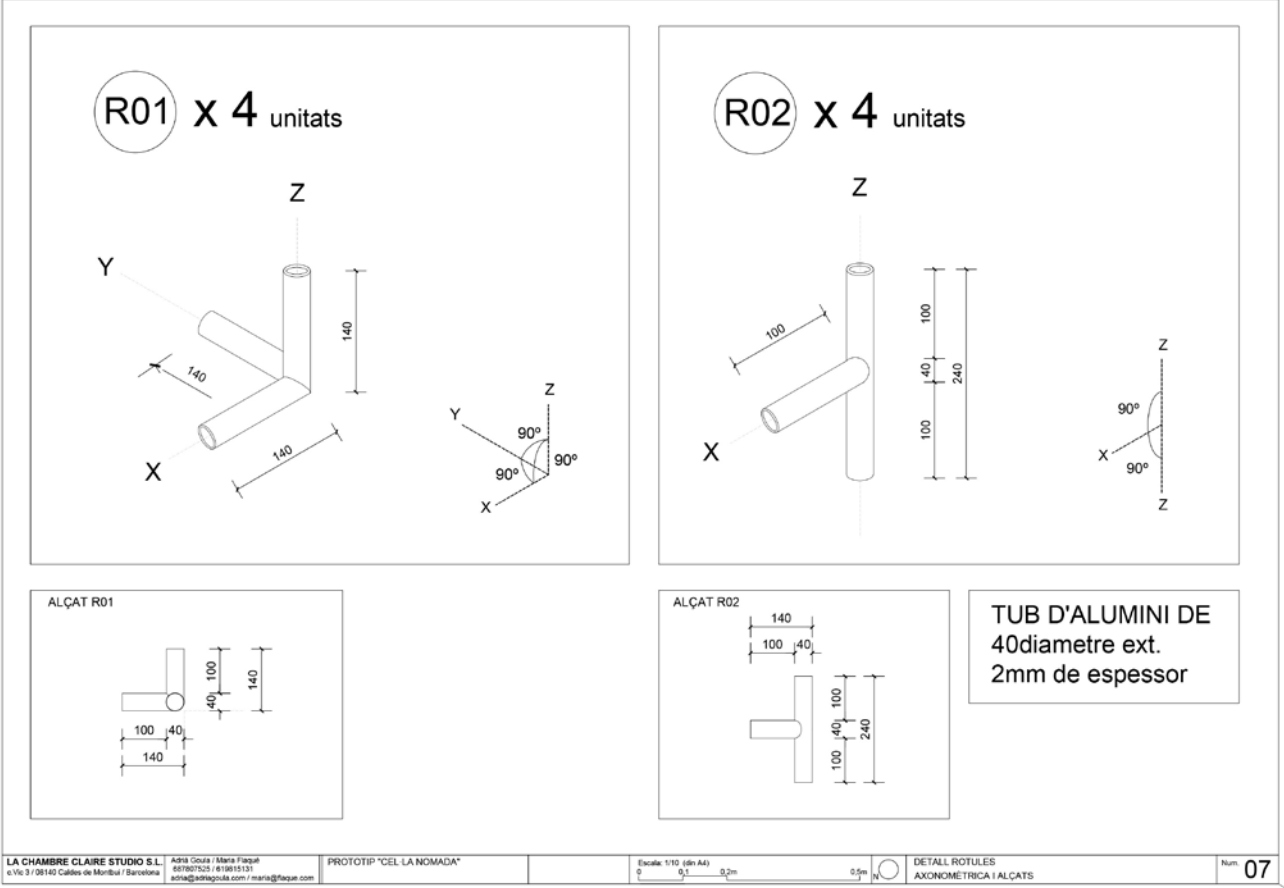
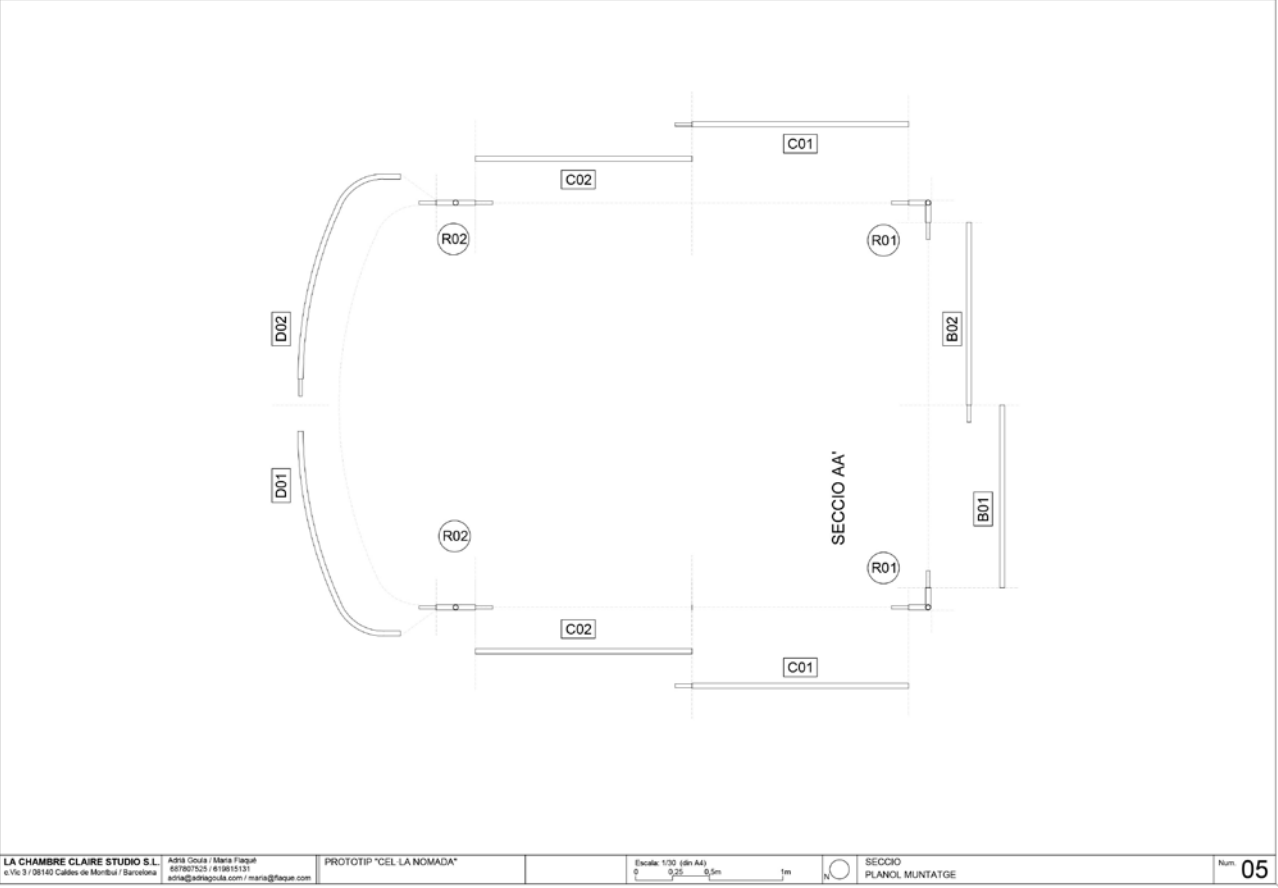
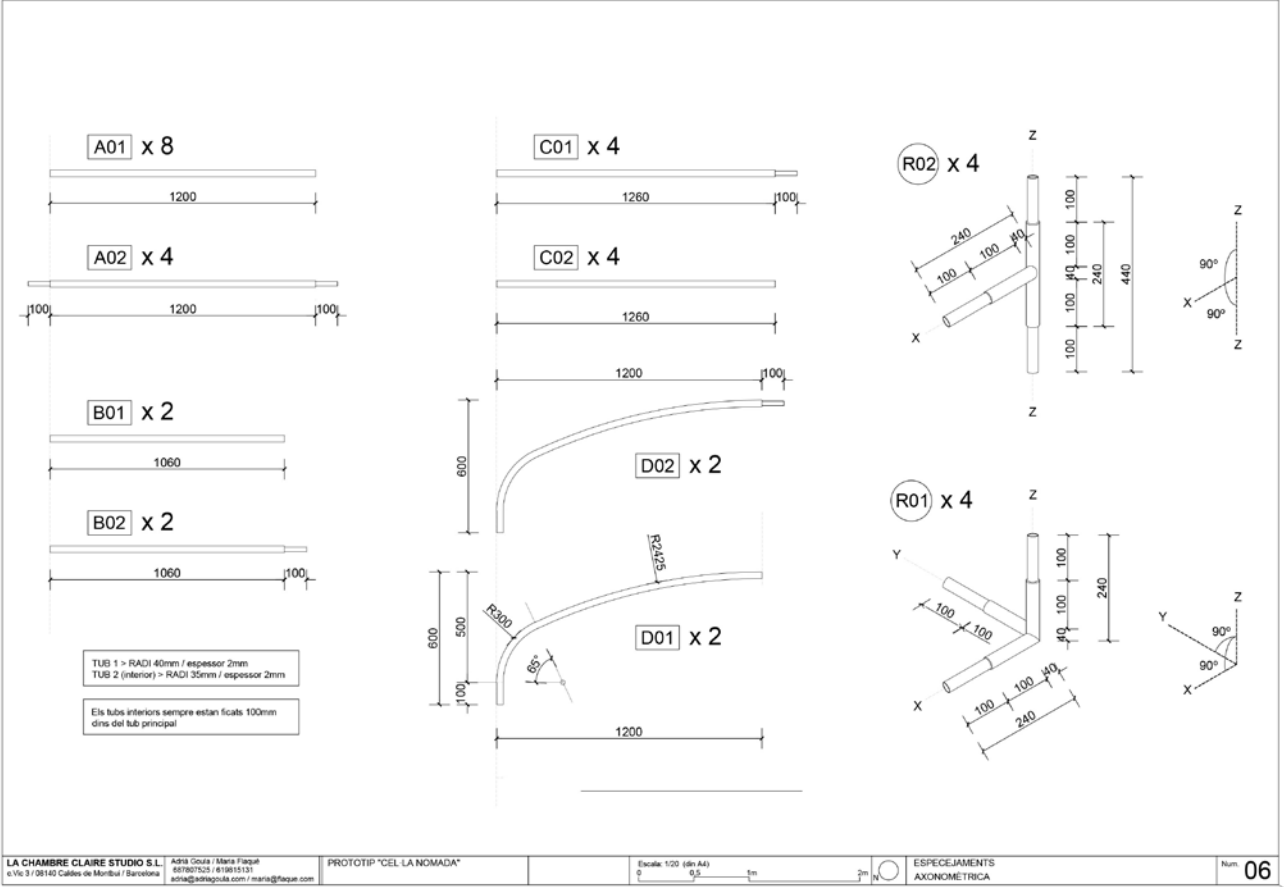
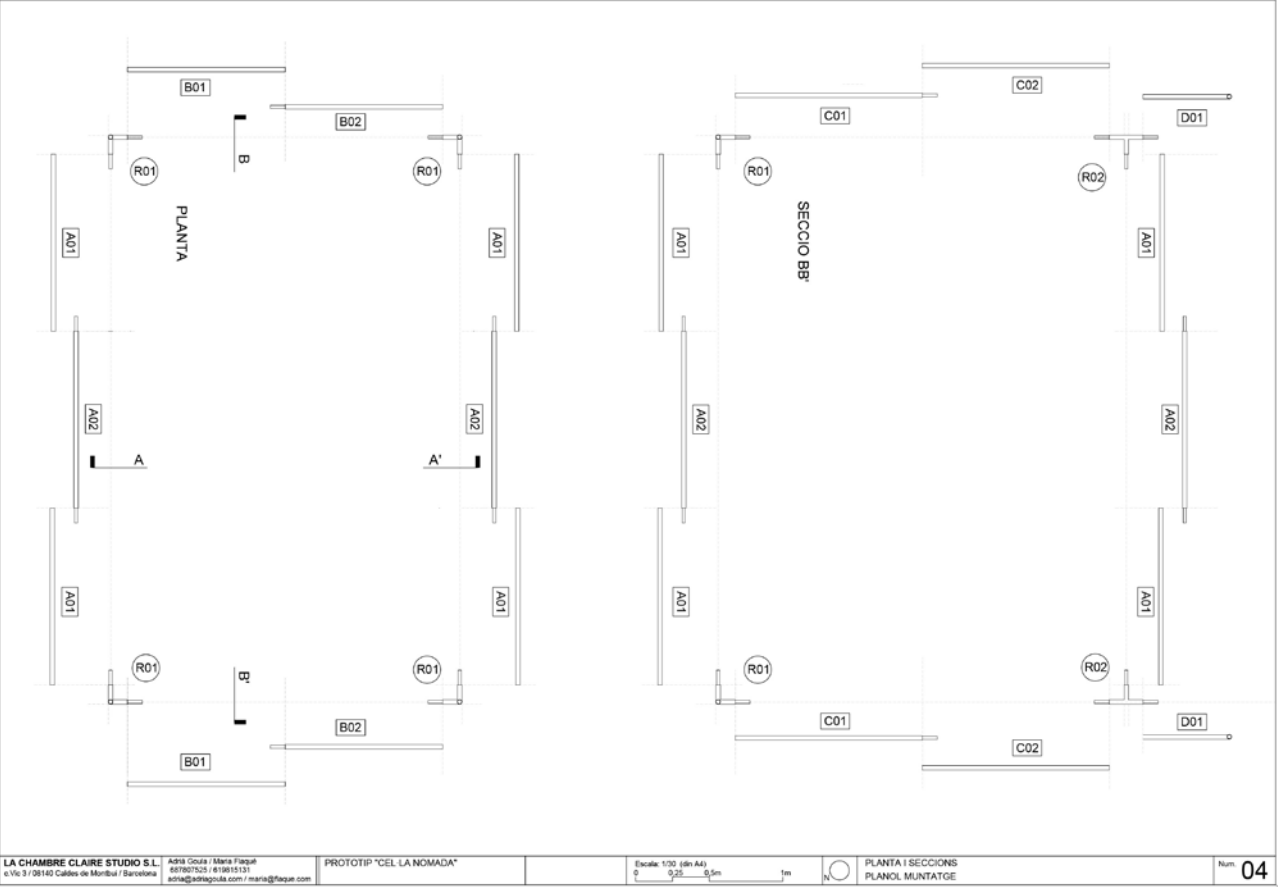
fet el meu avi amb la seva família després ha- vien utilitzat tant.

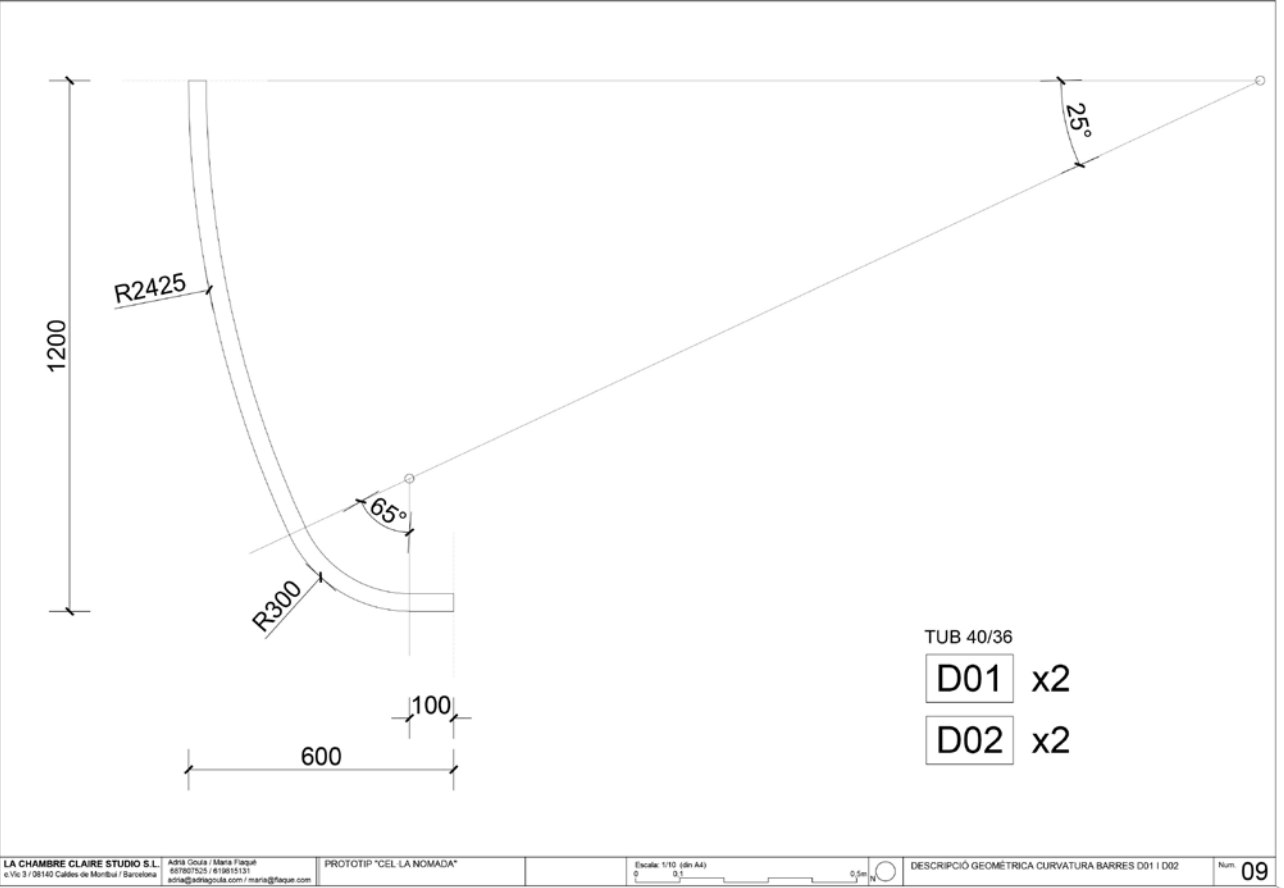
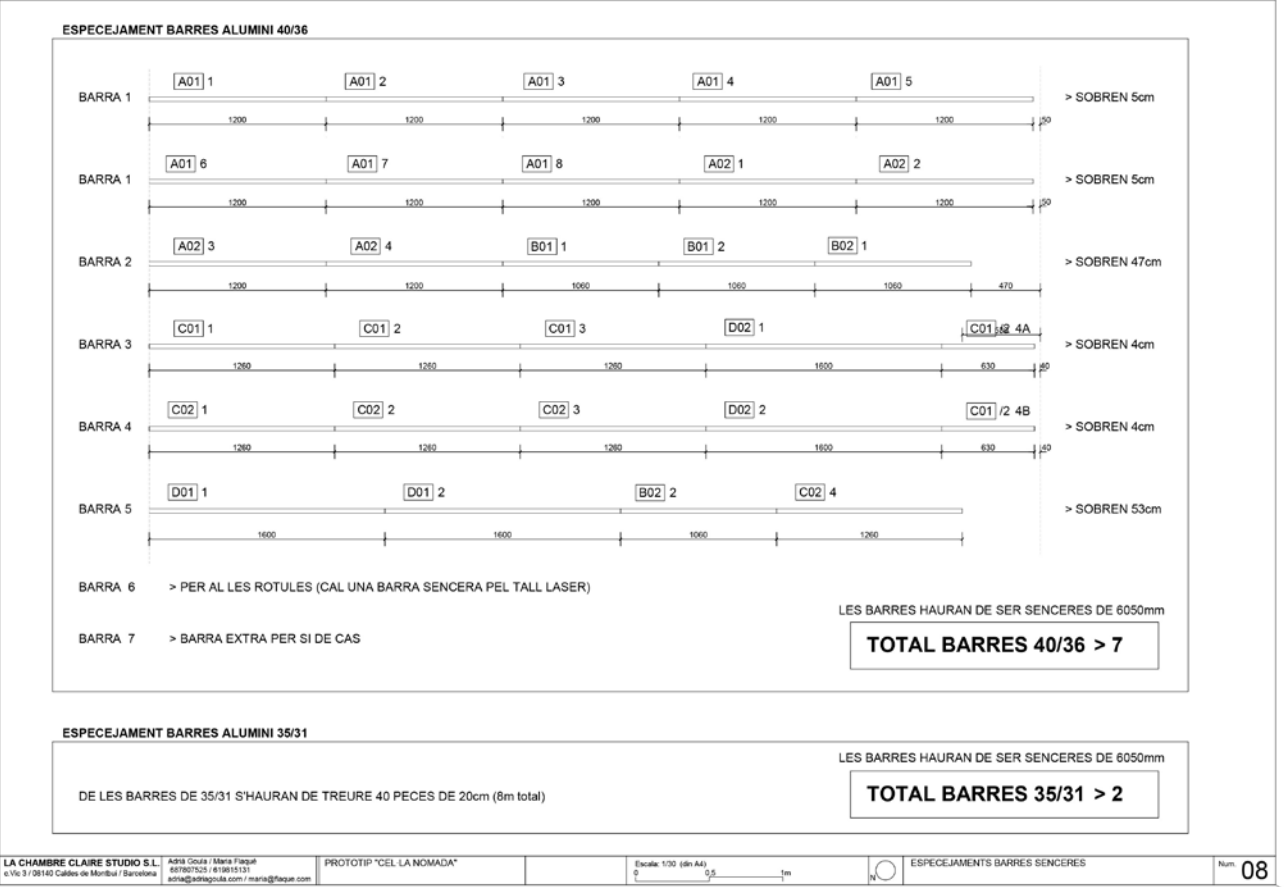
Se'n van haver de realitzar uns plànols detallats de tota la peça. Es van escollir uns tubs d'alu- mini de 40mm per les parts principals de l'es- tructura i un de 35mm per les connexions entre ells, que estaven units amb cola a una de les parts i es connectaven amb l'altra amb un petit botó metàl·lic suportat per una molla plana. Es va realitzar una abstracció de la cel·la reduint-la a les arestes que en definien l'espai i ajustant una mica les mides perquè quadressin amb unes dimensions de tubs raonables. Els en- contres de les cantonades es van fer amb unes petites peces amb soldadura d'alumini a les que s'acoblaven la resta de tubs. I també es va aconseguir fer la curvatura tan característica de la part superior de la cel·la, que era un element important per poder fer l'associació visual entre els dos espais.

Al final el conjunt pesava aproximadament 30kg i era transportable per una persona en una motxilla adaptada especialment per aquesta finalitat. Poder treure el pes de la construcció mastodòntica de la presó, fer-la més lleugera i transportable. Però finalment acabar posant-me el pes de la cel·la a l'esquena i poder-la portar-









lluny d'allà, a la natura. Un pes que no només era dels tubs de la cel·la sinó també de tota la memòria i el temps allà continguts. Una cel·la nòmada.

ACCIÓ

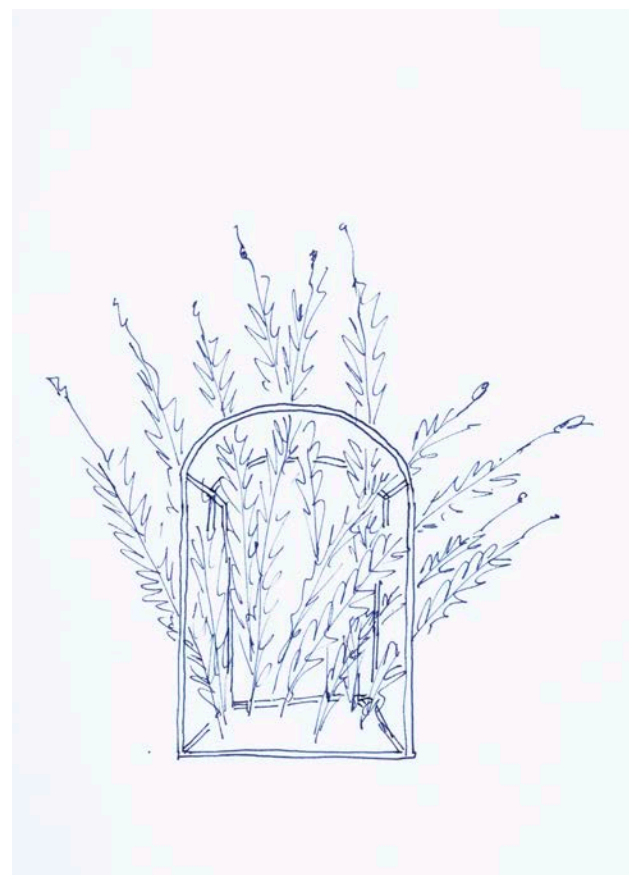
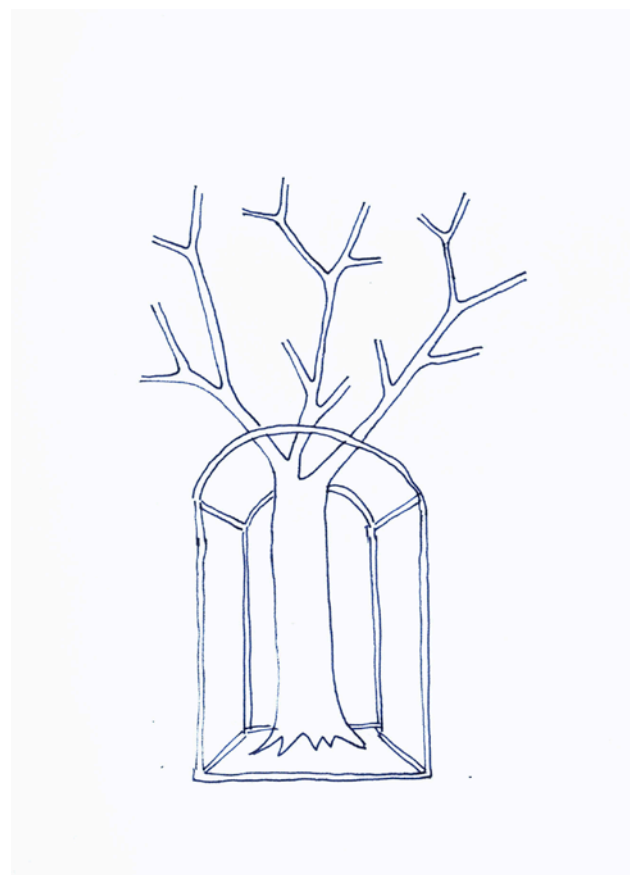
Transporto la cel·la fins al constat del mar, al mig d'un bosc, a la platja... Sents el pes de la cel·la i dels records. Un treball físic que d'alguna manera et posa en sintonia amb el patiment físic associat a tota l'experiència de la presó. Un moment de reflexió, d'esforç, de persistència, on els teus actes i els actes de l'avi es troben d'alguna forma. Portar a sobre la cel·la per treure-la de la presó, per allunyar-la de la ciutat, per anar on ell li agradava anar. Un acte en certa manera de catarsi.

Esculls un emplaçament agradable, amb vistes potser, i penses en la sort de poder estar allà, i que injust és que no tothom hi pugui ser. Deixes l'estructura i mires el paisatge mentre descansas. Muntar-la requereix un temps de concentració i també esforç físic. Tota aquesta estona les accions es fan molt vives, com si fos un ritual. Penses en l'avi i en la gent empresonada per raons ideològiques. Et venen al cap totes

les converses sobre filosofia i política que li sentia fer amb el meu pare. També penso en els seus últims anys de vida, quan va perdre una mica la memòria, i que quan passejaves amb ell es fixava sobretot amb el vent en els arbres, i sempre comentava que ho trobava preciós. Aquí també hi ha vent als arbres... penses que hi estaria bé.

L'estructura està muntada i descansas una estona. Una cel·la amb paisatge es converteix en una petita cabana. El temps es fa més lent, es mesclen les memòries amb el present. En silenci, i de sobte tot el que tens davant adquireix molt més valor i sembla molt especial. Filmes un clip on no surt res concret però que significa molt per tu. Una pel·lícula que no es mou, però on no cal que es mogui res. Només el vent als arbres i el paisatge i ja està.

A vegades els fills juguen amb l'estructura i de sobte es converteix com una idea que està flotant al voltant nostre com si sempre hi hagués estat, com si fos una memòria materialitzada però que sempre hagués estat allà. Que hagués passat de generació en generació i ens hagués conformat sense saber-ho.



REFLEXIÓ

La cel·la és un espai de reclusió, un espai que limita els moviments i que crea una divisió, una impermeabilitat amb l'exterior. La persona reclosa queda aïllada, separada del món. Físicament les parets són el límit de les seves accions, i en aquestes parets (com hem vist al treball "Arxipèlags") es va acumulant la memòria d'aquests temps.

En aquesta acció revertim això: els murs es tornen transparents, l'estructura només marca els límits però no tanca. L'espai flueix a través de la cel·la i es confon amb l'entorn. És tornar a estar en harmonia amb la natura, en harmonia amb el món, tornar a ser part del tot. Com diu Emmanuelle Coccia: " *Así, si el estar en-el-mundo es inmersión, pensar y actuar, obrar y respirar, moverse, crear, sentir, serían inseparables, puesto que un ser inmerso tienen una relación con el mundo no calcada sobre la que un sujeto mantiene con un objeto, sino sobre la de una medusa con el mar que le permite ser lo que ella es. No hay ninguna distinción material entre nosotros y el resto del mundo.* "

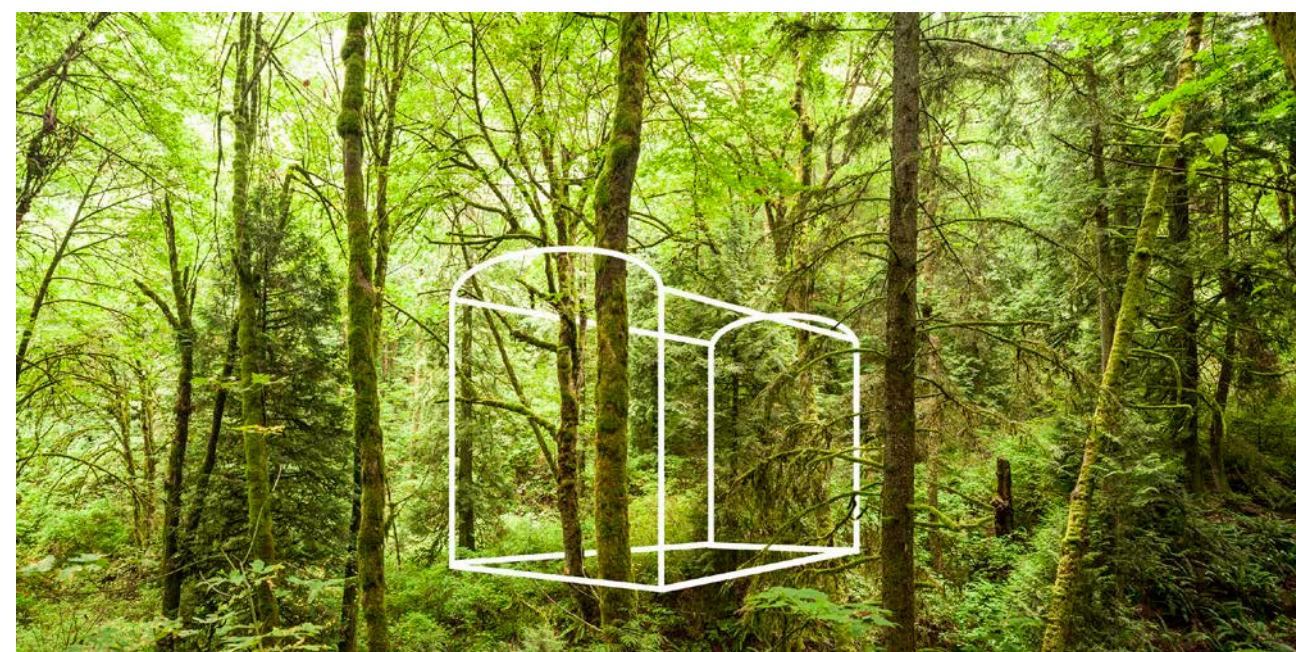
Només tenim aquest marc, que ens acota, que ens marca on hem estat, que ens recor-

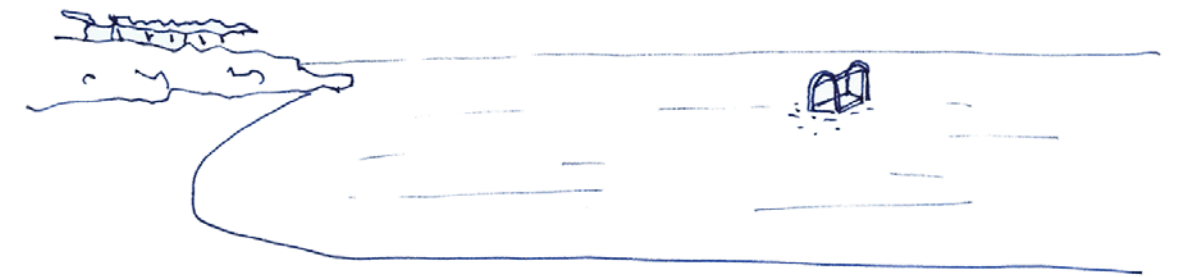
da aquest espai limitat. La memòria ja no està en els murs, ja no s'acumula, es mescla amb l'entorn. La memòria dels fets que van passar allà ja no és física, ja no la podem tocar amb les mans. Tot el que havia estat tancat allà dins marxa, ja no és retintut. És confon amb la natura i desapareix.

Amb aquesta descontextualització de la cel·la el que s'elimina també és la resta de la presó. Al voltant d'ella tot desapareix: la resta de cel·les, els passadissos, els patis, els guardes, la ciutat. Que el paisatge creui la cel·la, que la natura n'entri i en surti, que l'aire sigui el mateix el de dins i el de fora, fa que l'estructura es converteixi en una construcció quasi imaginària, aliena a tota la resta, que només està allà si te la creus. Esdevé una espècie de marc mental que quan el superes, desapareix. La cel·la pot limitar físicament però tota la resta flueix. Quan el món interior i l'exterior són el mateix, el marc quasi no es veu.

Podríem entendre el mur com l'element fundacional de l'arquitectura sedentària, un element sòlid, difícil de moure, pesat i que aguanta pes, suport de tot l'edifici, fet d'elements que no ca-

36. COCCIA Emanuele, *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Miño y Dávila Ed. Buenos Aires 2017 pag. 41





duquen, fet per durar, que transcendeix generacions i que per tant, testimoni per tant de tots els fets que allà s'hagin esdevingut. Un element, per tant, que podríem contraposar a l'arquitectura nòmada. Una arquitectura feta d'elements lleugers, fàcils de transportar, sense ubicació fixa. Uns elements que no perduren, que quan es fan malbé es reposen i que per tant no són receptacle del pas del temps. L'estructura lleugera d'alumini com a contraposició al mur inamovible i ple de memòria.

A la presó formes part d'una trama, d'un sistema que deshumanitza a través de la repetició i la numeració. Estàs en una cel·la igual que les altres que només es distingeix pel número, tu mateix et converteixes en un número. En el projecte aïllem una sola cel·la i la descontextualitzem, sense la resta de la trama, de manera que recupera la seva singularitat, perd el número i es converteix en un espai diferenciatiu. En mig de l'entorn natural perd la seva condició de deshumanitzadora i esdevé un lloc especial, un refugi.

Recorrem diferents espais naturals amb aquesta estructura, de manera que es perd la condició sedentària de la presó i convertim l'espai en nòmada. Com una tenda de campanya, ens acompanya en el nostre recorregut. Ja no estem lligats a un lloc, sinó que l'espai es converteix en un element transportable, que s'adapta a les nostres necessitats, al nostre viatge. Es recupera aquest funcionament primitiu i ancestral del viatge continu, de moure's en funció de la voluntat, de la llibertat de no estar obligat a tornar sempre el mateix lloc. Despertar-se en llocs diferents, viure en llocs diferents, el lloc on estem no ens defineix.

La disposició de l'estructura en l'espai natural funciona llavors com una espècie de tòtem, com un dispositiu que marca la nostra posició. Aquest element abstracte, singular, diferenciatiu de tota la resta, és. Però la seva estructura geomètrica també crea una malla virtual que organitza tot el territori. A partir de la seva col·locació apareix un davant, un darrere, una dreta i una esquerra. L'espai queda configurat per la seva presència. L'estructura esdevé un sistema d'orientació però també un sistema d'acotació, una barra de mesurar el territori. Una unitat bàsica que defineix el nostre espai, dóna escala, modula i que ens fa comparables els diferents llocs.

També es crea un dins i un fora. Només els fins tubs d'alumini marquen aquesta línia separadora. Un espai acotat i controlat només definit per un element gairebé immaterial. Com si fossin unes línies dibuixades, com la materialització mínima d'una idea per fer-la real. Aquesta geometria euclidiana, provinent del món de les idees i de les matemàtiques, formalitzada a través d'aquests tubs industrialitzats i perfectes per generar aquest element totalment artificial que ens defineix.

L'estructura és ara la que conté tots aquests records, que en certa manera funciona com a símbol de totes aquestes injustícies comeses. L'estructura limitadora, l'estructura opressora, l'espai tancat, es converteix en un element obert, transparent i lliure. Trencar els murs de la presó, fer-los desaparèixer i que només en quedin unes petites línies perquè no es perdi el record.



CEL·LA NOMADA

Tècnica:

Instal·lació formada per diferents elements: estructura d'alumini, vídeo, fotografia i dos llibres

Dimensions:

- 1- Estructura d'alumini de 240x390x350cm
- 2- Vídeo HD 2:26 min
- 3- Fotografia G4 C398/c409 > 156x72cm
- 4- Dos llibres en dues vitrines de 20x30cm

Link video: <https://vimeo.com/453983764>

Password: ACI

L'estructura d'alumini se situa en mig de l'espai. En una paret d'un costat s'instal·la la fotografia amb els dos llibres. En la paret del costat oposat el monitor amb les escenes de l'estructura en el paisatge.

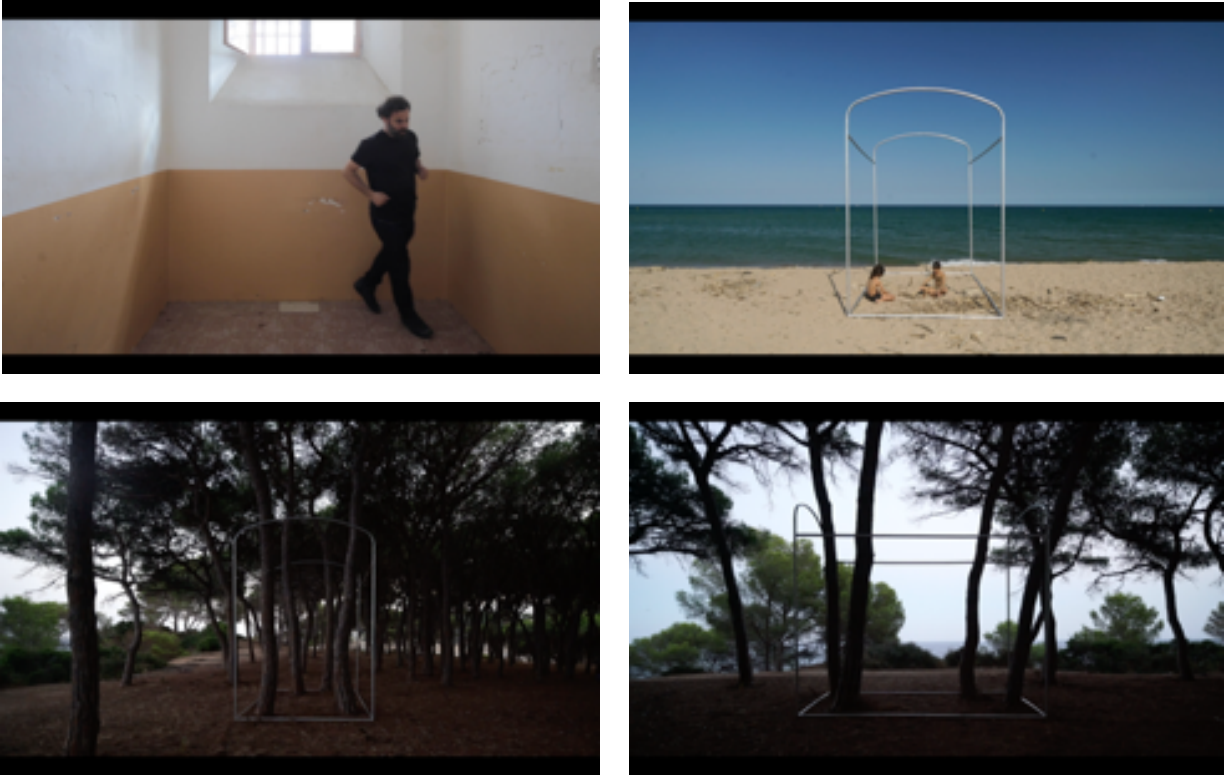






VIDEO

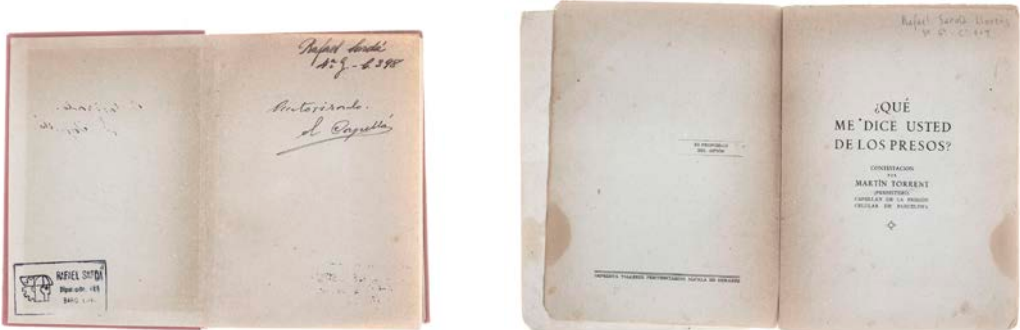
Link video: <https://vimeo.com/453983764>
Password: ACI



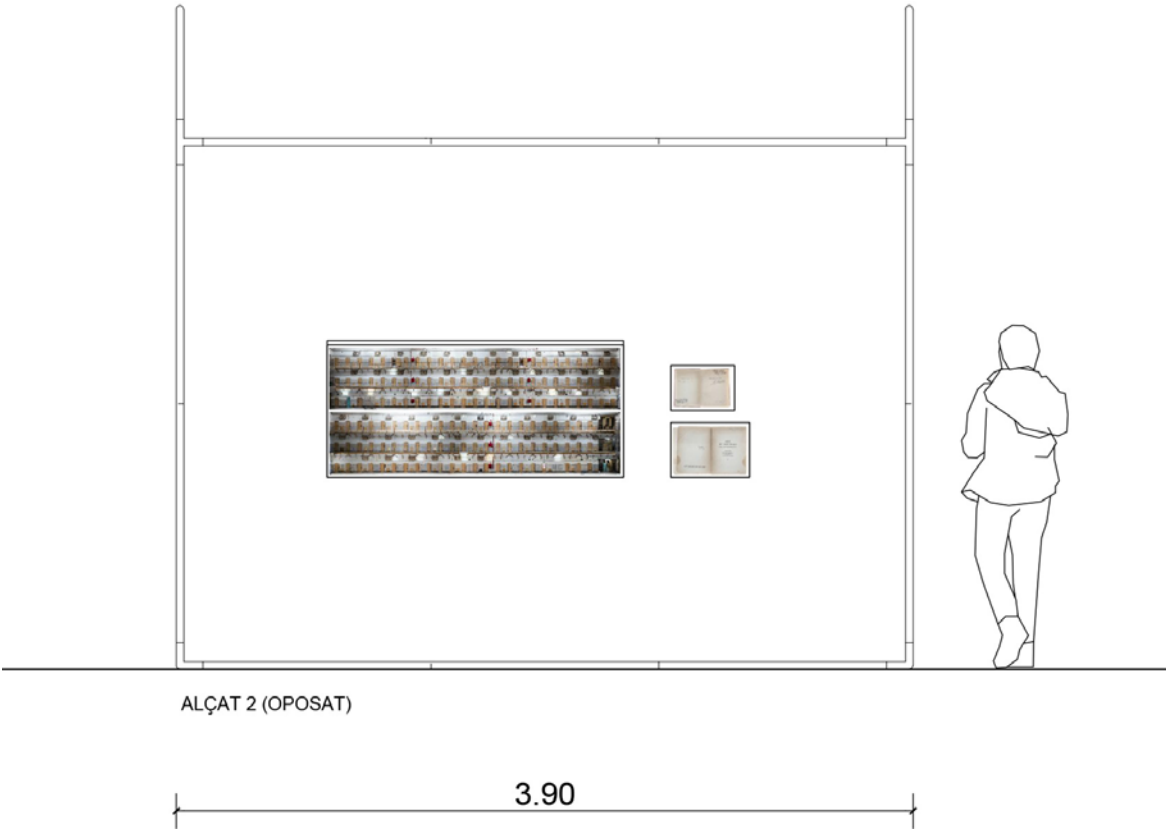
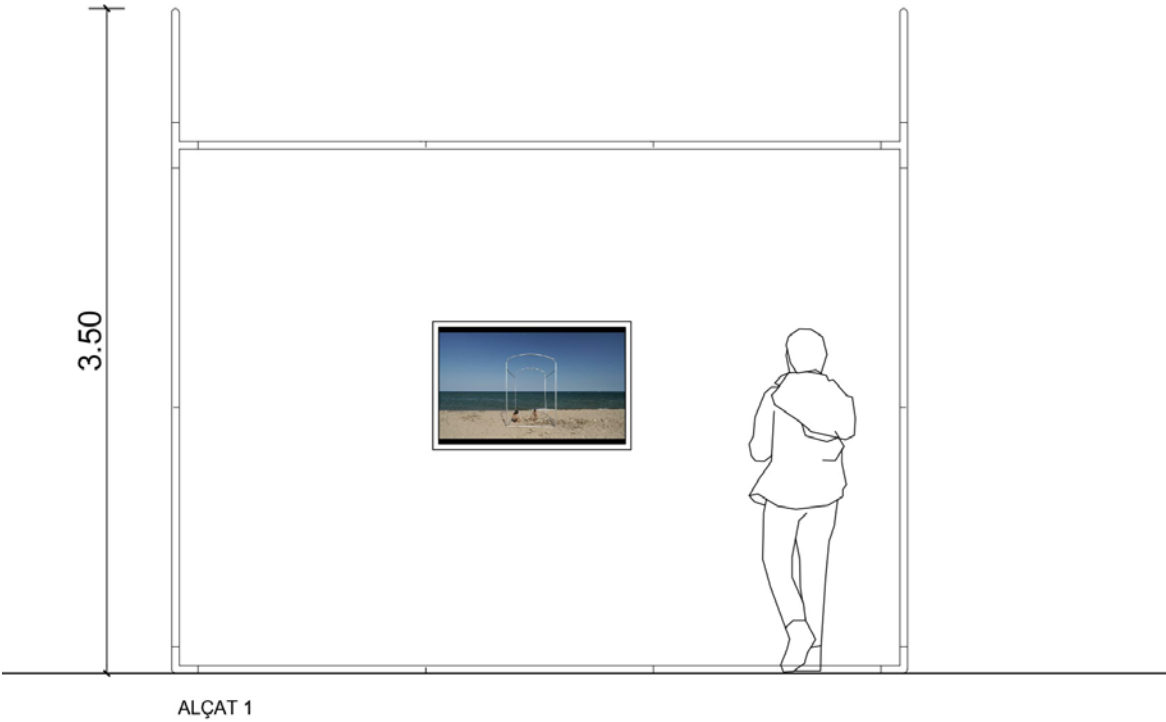
G4 C398/C409



LLIBRES



PROPOSTA MUNTATGE



CONCLUSIÓ

Les memòries estableixen relacions amb certs espais i certs elements físics que poden ser subjecte de manipulació. Al seu torn, el treball i les evolucions sobre aquests elements permeten seguir escrivint nous capítols d'uns fets passats.

A través d'una sèrie d'accions aquest treball fa evolucionar una història d'empresonament i manca de llibertats amb un nou capítol d'alliberament i reconexió amb el món. Un acte en certa manera catàrtic que m'ha permès reconnectar amb una persona estimada, compartir moments amb el seu record i d'alguna manera generar un altre relat com a reacció a uns fets injustos.

Aquest projecte, per altra banda, ha estat un projecte afrontat com una recerca, sense saber quina formalització prendria el resultat, si és que n'hi havia. Això m'ha portat a realitzar tota una sèrie d'obres de formats heterogenis i a sortir finalment de la meua zona de confort.

M'ha permès comprovar de totes maneres que, sigui quina sigui el tipus d'aproximació artística que un fa, s'acaba convergint sempre cap als

mateixos temes o zones d'interès. En el meu cas la relació amb les traces, la memòria física, la relació entre la producció humana i el paisatge, l'arquitectura, l'acumulació i serialització, per anomenar-ne alguns. Tota una sèrie de temes que havia treballat anteriorment i que aquí acaben trobant noves formalitats i generant, a la vegada, noves preguntes.

Un treball per tant que, lluny de tancar res, el que fa és obrir nous camins, noves perspectives, noves possibilitats, i invitar a fer nous passos.

BIBLIOGRAFIA

LLIBRES

BERGER, John, *Modos de Ver*, Ed. Gustavo Gili SA, Barcelona 2000

CARRIER, David *Sean Scully* Thames & Hudson, London, 2006

COCCIA Emanuele, *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura* Miño y Dávila Ed. Buenos Aires 2017

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*, Ed. Akal, Madrid 2001

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir* .Ed. Gallimard, Paris 1975

GOMBRICH Ernst, *El Sentido del Orden*, Ed. Debate, Madrid 2004

KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial SA, Madrid 1996

LANGE, Susanne. *“History of style- Industrial Buildings. The photographs of Bernd and Hilla Becher”*, en el llibre *“Bernd & Hilla Becher. Basic Forms of Industrial Buildings”* Shirmer/Mosel Munich, 2004

MEYER, James. *Arte Minimalista*, Phaidon Press Limited, Londres, 2005

PAEZ, Roger. *Operative Mapping, Maps as a Desing Tools*, Actar, Barcelona, 2019

PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editores, Barcelona, 2018

SENNETT Richard, *El Artesano* .Ed. Anagrama, Barcelona 2017

SHIFF, Richard, *Sensuous Thoughts Essays on the Work of Donald Judd*, Marfa Book Co., Texas, 2020

VERHAGEN Erik, *Jan Dibbets, The Photographic Work*, Leuven Unbiversity Press, 2014

WORRINGER, Wilhelm, *Abstracción y Naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1966

CATÀLEGS

Graffiti Brassai. Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid 2008

Jean Dubuffet o el idioma de los muros. Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008

Sol LeWitt- Fotografía, La Tecla Sala i La Fabrica Editorial 2003

“Sean Scully. Fotografías” Galeria Carles Taché, Barcelona 2005

PÀGINES WEB

GOLDENFEIN Jake en un article digital McMULLAN, Thomas *What does the panopticon mean in the age of digital surveillance?* <https://tramp-v2.herokuapp.com> (2015)

LAUDO Alexandra, *Repenjar-se en un raig de sol oblic. Capitol 3*. Projecte curatorial digital efimer. 2020 (web ja no disponible)

HOCKNEY David, web de la fundació de l’artista. <https://thedavidhockneyfoundation.org/chronology/1982>

